ՀԱՅ ԿՈՍՄԵՏԻԿԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ И ПРАВА

ИЗ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В АРМЕНИИ

(КОНЕЦ XIX - НАЧАЛО XX В.В.)

СБОРНИК ИССЛЕДОВАНИЙ

КНИГА 1

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1974

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԻՐԱՎՈՒՆՔԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

(XIX ԴԱՐԻ ՎԵՐՋ – XX ԴԱՐԻ ՍԿԻԶԲ)

ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ԳԻՐՔ

1

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1974

7. Ար (09)
Հ 24

Ժողովածուում հետազոտվում են XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ էսթետիկական մտքի պատմության մի քանի դրվագներ։ Ժողովածուն ամփոփում է «Գրիգոր Արծրունու էսթետիկական հայացքները», «XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կոմպոզիտորների էսթետիկական հայացքները», «Հովհաննես Թումանյանը և էսթետիկայի հարցերը», «Հայկական նեոռոմանտիզմի էսթետիկայի ուրվագիծ» ուսումնասիրությունները։

Ժողովածուն «Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից» մատենաշարի առաջին գիրքն է։

Խմբագրությամբ
ՅԱ. Ի. ԽԱՉԻԿՅԱՆԻ, ԷԴ. Մ. ՋՐԲԱՇՅԱՆԻ



Հ $\frac{0156-047}{703\ (02)-74}$ 11–73

ՍՏ. Է. ԹՈՓՉՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆԵՈՌՈՄԱՆՏԻԶՄԻ ԷՍԹԵՏԻԿԱՅԻ ՈՒՐՎԱԳԻԾ

Ներկա աշխատության վերնագիրն արդեն ցույց է տալիս, որ մեր քննարկման առարկան մի որոշակի ստեղծագործական ուղղության ներկայացուցիչների էսթետիկական սկզբունքներն են։ Այսպիսի պարզ ծանոթագրությունները սովորաբար միանգամայն ավելորդ են, սակայն հայ մշակույթի պատմության գիտական հետազոտությանը քիչ թե շատ ծանոթ ընթերցողն անմիջապես կհարցնի թե ո՞րն է հայկական նեոռոմանտիզմը, ովքե՞ր են հայ նեոռոմանտիկները, էսթետիկական ի՞նչ ժառանգության մասին է խոսքը և այլն։

Մեր կարծիքով, Սիամանթոն, Վարուժանը, Շանթը, Սևակը նեոռոմանտիզմի ամենացայտուն դեմքերն են հայ գրականության մեջ, և նրանց հարուստ տեսական-քննադատական ժառանգությունը լավ հիմք է ոչ միայն նրանց հայացքների ընդհանրությունները վեր հանելու համար, այլև զարմանալիորեն հետևողական է, զարմանալիորեն ներդաշնակ՝ նրանց գեղարվեստական ժառանգությանը[1]*։*

Տեսական այդ ժառանգությունը իր ամբողջության մեջ դեռևս հատուկ հետազոտության առարկա չի դարձել և սա փաստո-

[1] *Դարասկզբի հայ գրականության մասնավորապես պոեզիայի մի շարք երևույթներ իբրև նեոռոմանտիկական հոսանքի արտահայտություններ են դիտվում էդ. Ջրբաշյանի «Թումանյանի պոեմները» գրքում (1964, էջ 443—498)։ «Հայկական ռոմանտիզմ» գրքում Ս. Սարինյանը նույնպես նշում է այդպիսի հոսանքի առկայությունը դարասկզբի հայ գրականության մեջ (1966, էջ 523—524)։*

րեն առաջին փորձն է։ Եվ առաջին այս փորձը բնավ էլ չի ենթադրում ո՛չ եղած ողջ նյութի հետազոտություն, ո՛չ էլ, բնականորեն, հարցադրումների անխոցելիություն։ Հայկական նեոռոմանտիզմ անվանումն իսկ մի հարցադրում է, որ կարիք է զգում շատ ավելի բազմակողմանի ու լայն հետազոտության, քան կարող էր իրագործվել ներկա աշխատության սահմաններում, որի գլխավոր նպատակը վերոհիշյալ դեմքերի տեսական-էսթետիկական ժառանգության մի քանի՝ մեր կարծիքով էական կողմերի քննարկումն է։ Արդ, ոչ միայն չենք անդրադարձել հայկական նեոռոմանտիզմի բոլոր հնարավոր ներկայացուցիչներին, այլև նշված դեմքերն էլ չեն հետազոտվել իրենց բոլոր՝ քիչ թե շատ նշանակալի էսթետիկական սկզբունքների ու ասույթների, բոլոր մանր ու խոշոր տեսական բովանդակություն ունեցող գործերի հիման վրա։

Չենք անդրադարձել նրանց որոշ տեսակետների, սկզբունքների, որոշ խնդիրների, որոնք անկասկած ուշագրավ են, և հետագա ուսումնասիրությունների նյութ կդառնան։ Ներկա աշխատությունում բարձրացվող խնդիրները առանձնացվել են ենթավերնագրերով, ձգտել ենք խստորեն հետևել այդ պարզ ուրվագծին, դուրս թողնելով մյուս հարցերը և, բնականորեն, ողջ այն նյութը, որ կարող էր ծառայել այդ հնարավոր հարցերին պատասխանելուն։

Այսպիսով, մեզանում արվեստագետների որևէ խումբ չի հետազոտվել նշված տեսանկյունից և, իհարկե, նրանց ժառանգությունը չէր կարող հետևողականորեն լուսաբանվել որպես նեոռոմանտիզմ իր այլևայլ հատկանիշներով ու խնդիրներով։ Սակայն սա չի կարելի բացատրել սոսկ նրանով, որ հետազոտողները նման բան չէին կարող ենթադրել, և գերադասել են դիմել կամ ռոմանտիզմին, կամ ռեալիզմին, կամ մեկի ու մյուսի համադրությունը կազմող սխեմային։ Բանն այն է, որ նեոռոմանտիզմն առհասարակ քիչ հետազոտված ուղղություն է, եթե չասենք, որ այդ հետազոտությունը թե՛ արևմտյան, թե՛ ռուսական տեսության մեջ չնչին է, թեկուզ դասական ռոմանտիզմի համեմատությամբ, որի մասին ստեղծվել և ստեղծվում է վիթխարի մի գրադարան։ Բացի այդ, պետք է նշել, որ եթե հարցը չվերաբերեր անգամ միայն քանակին, ապա շատ բան դեռևս երկար ու համառ մշակման կա-

րիք է զգում[2]։ Ավելին, դժվար է նույնիսկ եղած հետազոտությունների հիման վրա կազմել համաշխարհային գեղարվեստի մեջ ճանաչում ստացած նեոռոմանտիկների մի կայուն ցուցակ, քանի որ նրանցից շատերը տարբեր աշխատություններում տեղ են գտնում հաճախ տարբեր ուղղությունների կամ հոսանքների տակ (մեծ մասամբ իմպրեսիոնիզմ, սիմվոլիզմ և այլն)։

Այս ամենը բնավ էլ չի հաստատում, թե առհասարակ անպտուղ բան է նեոռոմանտիզմով զբաղվելը, հակառակը, այն լուրջ և համակողմանի ուսումնասիրության կարիք է զգում և սխալների կամ անհաջողության լայն հնարավորությունը, կարծում ենք, գործից խուսափելու պատճառ չպետք է դառնա։

Ինչ վերաբերում է «հայկական նեոռոմանտիզմ» անվանմանը, ապա այն ընդգրկում է մի կողմից նեոռոմանտիզմի յուրահատկությունները հայկական պայմաններում, մի բան, որ ենթադրվում է նույնիսկ մաքուր տեսականորեն, մյուս կողմից այն չի դադարում նեոռոմանտիզմ լինել, քանի որ իր տեսական-էսթետիկական-փիլիսոփայական բուն բովանդակությամբ իր հիմնական գծերով համընկնում է արևմտյան երկրներում ծավալվող նեոռոմանտիկական շարժման բնորոշ սկզբունքներին։

1

ՀԱՆՃԱՐԸ

Բագրատունի, Աբովյան, Ալիշան, Պեշիկթաշլյան, Րաֆֆի. այս անունները Դանիել Վարուժանը հիշատակում էր ընդգծված ոգևորությամբ։ Խնդիրն այն չէ, որ Վարուժանին գրավում էր նրանց

---

2 Ի միջի այլոց հարցի անմշակությունն իրավացիորեն նշվում է անգամ որպես էնցիկլոպեդիական տեղեկություն. «ՆԵՈՌՈՄԱՆՏԻԶՄ... «նոր ռոմանտիզմ»— եվրոպ. երկրների գր. մեջ ծագած մի շարք էսթետիկական տենդենցների պայմանական, անկայուն անվանում... «Ն.» սովորական ընդունված հասկացություն չէ... այն չի կիրառվում ռոմանտիզմի տարբեր դարաշրջանների հանգամանալի հետազոտության ժամանակ...» (տե՛ս Краткая литературная энциклопедия, т. 5, стр. 233)։

կյանքն ու գործը։ Բանն այն է, որ այդ անունները ներկայանում էին մի կողմից որպես տարբեր հասարակական խմբակցություններ, ավելին՝ որպես ազգության իդեալների խտացում, մյուս կողմից՝ համարվում մեծ նախորդներ, որոնց գործը պիտի շարունակեին նորերը. «Իրենց առաքելությունը ուխտվածներ կ'ուզե մեզմե...»։

Սրանք բացարիկ անհատներ են, որոնց գոյությունը գրավականն է այն խմբակցության փրկության և տևականության, որին պատկանում են։ Այստեղ կարծես գործում է դարձյալ դասական ռոմանտիկական այն համոզմունքը, թե արվեստագետը և իր ստեղծագործությունը կարող են փրկել մի ողջ ազգ[3]։ Հին համոզմունքը գործում է նոր պայմաններում, այնքանով, որքանով նորի մեջ դեռևս ապրում է հինը։ Ժամանակները փոխվել են, բայց մի բան գոնե պահպանվել է անփոփոխ՝ ժողովրդի ապագան դարձյալ անորոշ է, ազգային ողբերգությունը շարունակում է ծավալվել, արվեստագետը դարձյալ մեծ առաքելություն ու պարտք ունի ժողովրդի առաջ։ Եվ գրական նոր սերունդը, տակավին պատանի կամ հազիվ լրացրած իր երիտասարդությունը, նորոգեց հին ռոմանտիզմի կենսական իդեաները ու նվիրվեց ազատագրության մեծ գործին։ Ռուբեն Սևակը այդ սերնդին՝ իր բանաստեղծ ընկերներին նվիրած «Թրուպատուրները» ծրագրային բանաստեղծության մեջ ձևակերպում է դարձյալ նույն ուխտվածների, «փողոցի հանճարների», «առաջնորդելու մարդկության ամբողջ» գաղափարը.

> Ազատ բարբառի ասպետներ անո՜ն,
> Կարրին մեռնելո՜վ, կ'մեռնին անմահ
> Թրուպատուրները։

Գրեթե նույնն էր գրում Վարուժանը Թեոդիկին. «Համոզված եմ թե ժողովուրդին ինքզինքնիս հիշատակ տալե առաջ, նախ պետք է ինքզինքնիս զոհ տանք, Վահագնին բագնին վրա՝ թե քնարի, ատիկա նույնն է»[4]։ Սա արվեստագետի նոր կերպար էր՝ իր ար-

---

3 Պատահական չէ, որ Րաֆֆու «մի լավ գիրք կարող է փրկել մի ազգ» արտահայտությունը Վարուժանն ասես կրկնում էր ուղղակիորեն. եթե երգը քերթողների կյանքի նպատակն է, է՞ նաև մի ազգի անմահության միջոցը։

4 Դանիել Վարուժան, Նամականի, Երևան, 1965, էջ 157։

յունով ժողովրդի գոյության իրավունքը հաստատող քերթող-հերոսը, քերթող մարտիրոսը։ Ճակատագրային նվիրվածություն։ Սիամանթոյի, Վարուժանի, Շանթի, Սևակի տեսական, էսթետիկական համոզմունքները անբաժան են քաղաքական ծրագրերից։

Բնորոշելով Սիամանթոյի ստեղծագործությունը, Վարուժանը գրում է. «Ջարհուրանքի և միևնույն ատեն տառապանքի քերթողը կ՚ըլլար ան, ըլլալու համար անշուշտ զորավոր քերթողը հեղափոխության։ Հայորդիները դյուցազնորեն կռվեր էին, տարբեր էին հաղթանակներ մաքրելով հայ հոգին ստրկության թույնեն, և Ցեղին ճակատը վատության խարանեն, բայց կեղեքումը կը մնար կեղեքում, տառապանքը՝ տառապանք, կ՚այրունեին հոգևարքի ջահերը, հակառակ որ, հո՛ն հորիզոնին վրա, կը համառեին նշողել ջահերը դարավոր հույսին»[5]։ Ազգային-ազատագրական շարժումների մեջ քաղաքական նման դիրքորոշումը հաստատվում էր մեծ զոհողությունների գնով։ Ամեն մի արվեստագետ այդ ուղին ընտրում էր յուրովի, հանգելով միակ հնարավոր եզրակացությանը։ Այս տեսակետից ուշագրավ է, օրինակ, Ռուբեն Սևակի մի նամակը՝ գրված 1912 թ. ապրիլին Լոզանից. խաղաղ կյանքով, պոետիկ երազների հետ ապրելու մղում, իրականության մղձավանջից փախչելու ձգտում, մեկի և մյուսի անլուծելի հակասություն։ Այս հակասությունն արտացոլվում էր ի միջի այլոց, նաև նրա ստեղծագործության մեջ՝ մի կողմից նուրբ ապրումներով ու մեղմ, սիմվոլիկ պատկերներով հագեցած բանաստեղծություններ, մյուս կողմից՝ պայքար տրորվող ու տառապող մարդու ազատության համար և ազգության «Կարմիր գիրքը»։ Նամակի տողերը պերճախոս ցույց են տալիս, որ անհունության, մոռացության, մենության մեջ ստեղծագործելու և փիլիսոփայելու հնարավորությունը լիովին բացառված է։ Իր «թրուպատուր» ընկերների հետ, բանաստեղծը էսթետիկական մի հավատամք կարող է ունենալ, մի ծրագիր, որն ուղղված է դեպի ազգային ազատագրական արդար պայքարը։ Եվ խորապես վերապրելով դարաշրջանի ողջ հակամարտությունը, անգամ հասնելով ամենակյաց փիլիս-

[5] Սիամանթօ, Ամբողջական գործեր, Կահիրե, 1954, էջ 484։

փայության», բանաստեղծը վերջ ի վերջո պարզորոշ տեսնում է պայքարից խուսափելու անհնարինությունը։ «...Դո՛ւրս նետվել այս զզվելի օրենքեն, որ «կյանքի պայքար» կը կոչվի, ապրիլ երազին ու խորհուրդին մեջ, աստվածորեն ապրիլ, հավիտենության խաբկանքն ունենալ, լռությունը խոսեցնել... բնության մենության մեջ, ժամանակի ձայնը պիտի լսեի, և թե հոգիները որոնք օդին մեջն են, այո՛, պիտի խոսեին ինձ հսկայական բաներ, Մովսեսի լսած պատգամներուն պես։ Եվ այն ատեն պիտի զգայի, որ կ'ապրիմ, մինչդեռ հիմա՝ քաղաքակրթության[6] ու խուժանին մեջ նետված՝ ավելի կը տարվիմ, կը քշվիմ, կը հրվիմ, քան թե կը քալեմ Բնության մեջ, հին հսկաներու քայլովը։

...Ու այս բոլորին վրա ավելցո՛ւր նաև Պոլսո մղձավա՛նջը, այն հորիզոնը, որ քանի տարիեն իմինս պիտի ըլլա և ուր հեռուեն կը տեսնեմ արդեն Սոդոմի մուխն ու Գոմորի մեղքին բոցը։ Եվ ըսել թե այս մենակյաց փիլիսոփայության հասնելես հետո, դեռ պետք պիտի ըլլա ինձ այդ զարհուրելի ոստանին մեջ ապրիլ ամենուն հետ, ամենուն պես...»[7]։

Խաղաղ պոետիզմի անիրագործելիությունը, ճակատագրային անխուսափելիությունը տառապանքից ու մաքառումից, հարցերի հարցն է դարձնում արվեստագետի տեղի ու դերի պարզաբանումը. ըստ որում, դա նեոռոմանտիկների համար թե՛ գործնական, թե՛ տեսական նշանակություն ուներ, քանզի որոշվում էր սեփական կյանքի ու ստեղծագործության բուն էությունն ու ուղղությունը։ Եթե նույնիսկ իրագործվեր մենության փիլիսոփայությունը կամ նիրվանայի գաղափարը, որ ինքնին տխուր ելք էր նրանց համար, միևնույն է, ինքնաճանաչման մի միջոց պիտի լիներ, ստեղծագործող Ես-ի ինքնակենտրոնացման ու ներտուզման, աշխարհի անվրդով էսթետիկական հայեցության միջոց։ Այսպես թե այնպես, արվեստագետի կոչման ու էության պարզաբանման ընթացքում հայկական նեոռոմանտիզմի ներկայացուցիչները տալիս են մի շարք տարբեր բնորոշումներ։ Առաջին

6 Ինչպես երևում է, բառն այստեղ կիրառվում է միակողմանիորեն, արտահայտելով միայն ժամանակի բուրժուական քաղաքակրթության հոռի կողմերը։
7 «Ամենուն տարեցույցը», Փարիզ, 1928, էջ 368—369։

տպավորությամբ անգամ անհնար է թվում իրար հետ հաշտեցնել արվեստագետ-հերոսի, արվեստագետ-մարտիրոսի, արվեստագետ-մարգարեի, արվեստագետ-հայեցողի, արվեստագետ-քուրմի կերպարները։ Բնորոշումների բազմազանությունը մի կողմից և մյուս կողմից արտահայտման ավելի շատ բանաստեղծական, աֆորիստիկ, քան սիստեմատիկ, գիտական ձևը կարող են հասցնել միանգամայն հակադիր եզրակացությունների։ Սակայն բնորոշումների բազմազանությունն ըստ էության շարված է մի ընդհանուր առանցքի վրա, իսկ արտահայտման ձևը արդյունք է ոչ միայն այն հանգամանքի, որ ներկա դեպքում գործ ունենք հիմնականում բանաստեղծների հետ (բացառությամբ արձակագիր և դրամատուրգ Շանթի[8]) և, բնականորեն, նրանք գրում են իրենց սիրած ոճով, այլ հատկապես այն, որ նրանց տեսական դրույթները, էսթետիկական, փիլիսոփայական ըմբռնումները հիմնված էին գլխավորապես հետևյալ աղբյուրների վրա. հին հնդկական փիլիսոփայություն, Շոպենհաուեր, Նիցշե, որոնք աչքի են ընկնում հենց բանաստեղծական, աֆորիստիկ ոճով։

Արդ, արվեստագետին տրվող բոլոր բնորոշումների բուրդն

8 Շանթը հայտնի է նաև իր տեսական աշխատություններով, որոնցից պետք է հիշատակել. «Սեռն ու նյութը բանահյուսության», 1926, հ. 5, էջ 227—317։ «Գրական երկերուն դերը», 1926—1927, հ. 4, էջ 363—407։ «Բանահյուսական ճարտարապետություն», 1927—1928, հ. 5, էջ 321—466։ Վեցերորդ հատորն ամբողջապես նվիրված է կրթության հարցերին, ուր կան նաև էսթետիկական դաստիարակության խնդրին նվիրված ծավալուն հատվածներ ու բաժիններ։ Նույնը վերաբերում է յոթերորդ հատորին, ուր տեղ է գտել նաև «Գեղարվեստներու մշակումը» բաժինը՝ էջ 223—275։ Եվ վերջապես իններորդ հատորը նույնպես քննարկվող խնդրի առնչությամբ՝ «Ընդհանուր ակնարկ մը հայ բանահյուսության վրա» 463 էջ ծավալով, անդրադառնում է նաև էսթետիկայի այլևայլ հարցերի։ Տե՛ս, «Լևոն Շանթի երկերը» 9 հատորով, Բեյրութ, 1946—1952։ Անտիպ են մնում 10 և 11 հատորները՝ «Հոգեբանություն»։ Այս աշխատությունները ընդհանուր առմամբ գրված են գիտական կուռ ոճով ու որոշակի սիստեմով, 1926 թվականից հետո, երբ վաղուց մարել էր հայկական նեոռոմանտիզմը և բնականորեն ամբողջապես չեն կարող ներկայացվել որպես նեոռոմանտիզմի տեսության հետևողական արտահայտություններ։ Այնուամենայնիվ Շանթի էսթետիկական որոշ հայացքներ պահպանել են իրենց նեոռոմանտիկական բնույթը, այդ չափով իսկ նյութ դառնալով ներկա աշխատության համար։

ավարտվում է հանճարի բնորոշումով. «Ըղեղներ կան՝ որոնք աշխարհներ են՝ միշտ արևներու շուրջը դարձող. էակներու լեգեոններ կ'ապրեցնեն. իրենց ծնունդն անծանոթ է՝ ինչպես նաև իրենց վախճանը. անոնք Հավիտենականության կը պատկանին։— Անոնք հանճարներու ըղեղներն են»[9]։ Հանճարն է, որ իր հոգու անհունության մեջ, ստեղծագործության (արարչության) պահին նմանվում է աստծուն։

Արթուր Շոպենհաուերի փիլիսոփայության հիմնական հասկացությունը, գոյի ներքին էությունը՝ կամքը, իմացությունը ենթարկում է իրեն որպես մարդու և ցեղի պահպանման միջոց։ Վերջինիս առաջացման հետ ծագում է աշխարհն իբրև պատկերացում՝ օբյեկտով և սուբյեկտով, ժամանակով, տարածությունով, բազմազանությամբ և պատճառականությամբ։ Աշխարհը, որ մինչ այդ միայն կամք էր, այժմ դառնում է նաև պատկերացում, օբյեկտ՝ ճանաչող սուբյեկտի համար։ Իմացության, ինտելեկտի նման ստորադասումը կամքին (ողջ աշխարհը դա տեսանելի կամքն է), ուր կամքը հարաբերում է ինտելեկտին այնպես, ինչպես առաջնայինը ածանցյալին, ուր ճանաչողությունը օբյեկտների մեջ ոչինչ չի ընկալում, բացի նրանց հարաբերություններից, անսպասելիորեն դադարում է։ Իր սիստեմի տեսանկյունից դիտած մեզ համար տարօրինակ այս պարադոքսը Շոպենհաուերը բացատրում է նրանով, որ սուբյեկտը վերածվում է մաքուր ինդիվիդուալությունից ազատ սուբյեկտի և լուծվում այլ օբյեկտներից (ուստի և հարաբերություններից) անկախ օբյեկտի («հավերժական իդեաների») անվրդով հայեցողության մեջ։

Այս բարձրագույն աստիճանը, որ կամքի անմիջական և ադեկվատ օբյեկտիվությունը՝ իդեաների ճանաչողությունն է, վերաբերում է գեղարվեստին՝ հանճարի ստեղծագործությանը։ Կամքի տիրապետությունից ազատ հանճարը վերարտադրում է մաքուր հայեցողությամբ ընդգրկված հավերժական իդեաները, էականն ու հաստատունը աշխարհի երևույթների մեջ։

Տարածական, ժամանակային, պատճառական կապերը ասես

---

[9] Դանիել Վարուժան, Երկեր, Երևան, 1946, էջ 372։

հրաշքով դադարում են գործել, հանճարը ձուլվում է հավիտենականությանը։

Այս էքսկուրսը մենք չկատարեցինք սոսկ ցույց տալու համար Վարուժանի՝ վերը բերված աֆորիզմի առնչությունը Շոպենհաուերի ճանճարի տեսության հետ։ Բանն այն է, որ փիլիսոփայի առանձին դրույթների կրկնությունը չէ միայն, որ կարելի է նշմարել հայկական նեոռոմանտիզմի տեսական ու գեղարվեստական առանձին գործերում, այլ այն, որ նեոռոմանտիկների տեսական ու ստեղծագործական պրակտիկայում կիրառվում էին նրա փիլիսոփայության հիմնական որոշ դրույթներ ու հասկացություններ (երբեմն համատեղ կամ նույնիսկ խառնված Նիցշեի որոշ դրույթներին ու հասկացություններին), սկսած կամքի վերոհիշյալ ըմբռնումից, որոշ այլափոխությամբ ու հարմարեցումով պատմական հանգամանքներին։

Արդ, քանի որ էսթետիկական հայեցության դեպքում անհետանում են առանձին իրը, առարկան, երևույթն ու ճանաչող ինդիվիդումը և իդեայից ու մաքուր սուբյեկտից, կամքի ադեկվատ օբյեկտիվությունից բացի ոչինչ չի մնում, հետևաբար. Շոպենհաուերի այս եզրակացությունը լիովին ընդունելու և հետևողականորեն կիրառելու դեպքում պետք է մերժվեր արվեստագետի և իրականության փոխհարաբերությունը որպես ստեղծագործող սուբյեկտի և օբյեկտի փոխհարաբերություն իրենց հատուկ կյանքային հակասություններով ու փոխազդեցությամբ և պիտի ընդունվեր անբաժան ամբողջությամբ։ Այսինքն՝ իրականությունն իր ժամանակային-տարածական կոնկրետ դրսևորումներով, իր ներքին բախումներով, արվեստագետի տառապանքով ու ոգորումներով պիտի դուրս մնար տվյալ հարաբերության սահմաններից[10]։ Այդ դեպքում, սակայն, ո՞ւր մնաց իր արյունով ստեղծագործող քերթող-մարտիրոսը։

Իր «Հերոսը» էսսեն Վարուժանը սկսում է հետևյալ տողե-

10 Գեղեցկի ճանաչողությունը միշտ էլ ենթադրում է մաքուր ճանաչող սուբյեկտին և ճանաչվող իդեայի որպես օբյեկտի միասնությունն ու անբաժանությունը,— գրում է Շոպենհաուերը («Աշխարհն իբրև կամք և պատկերացում», § 42)։

րով. «Շոպենհաուեր երեք գերմարդեր կ'ընդունի.— Սուրբը, Հանճարը, Հերոսը: Ան լավատեսներուն լավատեսը կը դառնա, երբ կըսե թե անոնք կ'ապրին Տիեզերքը։ Տիեզերքը, որ իհարկե ընդունայն տեղը կառուցած պիտի ըլլար, եթե ոչ գտնվեր զայն վայելող գիտակցաբար կամ անգիտակցությամբ»[11]։

Կյանքի սխեմիստական ըմբռնումը, տառապանքը դադարում էն դործել կատարելության ու գեղեցկի մաքուր հայեցողության ժամանակ— եթե սա զուտ հանճարի կալվածն է, ապա ի՞նչ է մնում նրանից ավելի ցածր կանգնած արվեստագետին։ «Ըղեղների» շարքի մեջ հանճարից այս կողմ է դրվում բանաստեղծը. «Ըղեղներ կան՝ որոնք ադամանդներ են. առանց ուրիշե մը լույս ծծելու՝ լույս կ'արտաքսեն. անոնք ո՛չ կը ծռին, ո՛չ կը գծվին, այլ կը փշրին, բայց չեն մարիր։— Անոնք բանաստեղծներու ըղեղներն են»[12]։ Տարօրինակ հատկություն, որ ամեն ինչ էսթետիկականը խտացնում է արվեստագետի սուբյեկտի մեջ, ու սրա միջոցով էլ որոշում օբյեկտի (տիեզերքի) էությունը։ Օբյեկտի ու սուբյեկտի ինքնուրույնության սահմանները էսթետիկական հարաբերությունների մեջ խառնվում են, հանդես գալիս Շոպենհաուերի նշած անբաժան ամբողջությամբ։

Դժվար չէ նկատել, որ օբյեկտի և սուբյեկտի դիալեկտիկան ոչինչ չի կարող տալ մտածող ուղեղին (ավելի ճիշտ գուցե՝ ըստ Շոպենհաուերի, կամքին ադեկվատ օբյեկտացումը ներկայացնող մաքուր հայեցությանը), այստեղ գործում է էսթետիկականի մետաֆիզիկական մի ըմբռնում, որ բարձրանում է անհեն երևակայության վրա։ Նման գերիրական վիճակի մեջ դժվար է որոշել թե գեղարվեստական երկում կամ էսթետիկական հայեցությունում որտեղ է սկսվում արվեստագետը (հանճարը) և որտեղ է վերջանում իրականությունը։ Հանճարի գործունեության այս մեկնաբանության մեջ հանդես է գալիս ինքնաբուխ ստեղծագործության սկզբունքը. ողջ աշխարհը լուսավորվում է արվեստագետ-արարչի արտաքսած լույսով և այդ լույսի տակ էլ օբյեկտաց-

---

11 Դանիել Վարուժան, Երկեր, էջ 364։

12 Նույն տեղում, էջ 371։

վում է։ Աբսոլյուտ Ես-ի այս հայտնի սխեման ընկած էր նաև դասական ռոմանտիզմի հիմքում։ Արվեստագետն իր էության, էսթետիկական հայեցության ու արարչության մեջ բացարձակապես ազատ է անցավոր աշխարհի բոլոր կապանքներից։ Սակայն սա մի ազատություն է, ուր անհնար է զանազանել սուբյեկտիվն ու օբյեկտիվը. Ես-ի միապաղաղ թագավորություն, արվեստագետի՝ ինչ-որ տեղ նիրվանան հիշեցնող ինտրոսպեկցիա։

Այսպիսով, արվեստագետը ստեղծագործական այն ունակությունն է, որ տիրապետում է ողջ աշխարհին ու նրա գաղտնիքներին. «Մենք կերգենք կյանքի բոլոր երևույթները. այսօր կծիծաղինք, վաղը կուլանք, այսօր քահանա ենք, վաղը քուրմ, օր մը թափառական, օր մը արքա, օր մը սիրահար, օր մը ատեցող, բայց իսկապես ո՛չ մեկն ենք, այլ մենք մենք ենք։ Աստված մեր սիրտը հայելի մը ըրած է՝ որ հավատարմորեն կցոլացնե ամեն ինչ՝ առանց ամեն ինչ ըլլալու։ Եվ այս իսկ պատճառով է՝ որ երբ քերթողը ծնանի՝ իր հետ կծնանի նաև աշխարհը իր գաղտնիքներով»[13]։

Վերը նշված հարցից բացի, այստեղ պարզաբանվում է նաև արվեստագետ հասկացությանը տրված տարբեր բնորոշումների հակասականության պատճառը։ Ըստ էության, հայ նեոռոմանտիկների պատկերացման մեջ տեղ գտած արվեստագետի տարբեր կերպարները նրա կոչման տարբեր կողմերն են, թերևս, կամքի օբյեկտացման տարբեր աստիճանները։ Այստեղ, իհարկե, Շոպենհաուերի տեսությունից մնում է միայն ոգին, և այդ տեսության հետևողական, էլ չենք ասում ճշգրիտ կիրառության մասին խոսք լինել չի կարող։ Վերջին հաշվով դա բնական է և մենք արդեն տեսանք, որ հայկական նեոռոմանտիզմի ներկայացուցիչների համար անհնար էր արվեստագետին անջատել կյանքից, տառապանքից ու պայքարից և փակել մաքուր էսթետիկական հայեցության բարձր ոլորտում։ Սա դառնում էր իրականության ողբերգականությունը ոչ միայն ընկալելու, այլև վերապրելու պատճառ, սակայն ուրիշ ելք չէր կարող լինել, քանի որ ոչ միայն հնարավոր չէր վերանալ ռեալ կեցությունից, այլև, որոշակի է,

13 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 197։

սուբյեկտի ու օբյեկտի «անբաժան ամբողջության», էսթետիկա-կանի մաքուր հայեցության տեսությունը չէր կարող գրաշ դառնալ այդ ողբերգականությունից պաշտպանվելու համար։ Եվ արվեստագետը չի մնում սոսկ ինքն իր հետ («մենք մենք ենք»), ամեն ինչից վեր կանգնած, անկիրք արտացոլողի կեցվածքով։ Եվ արվեստագետ-հայեցողի կերպարը ամբողջանում է իր հակադրությունը ներկայացնող արվեստագետ-մարտիրոսի, արվեստագետ-քուրմի կերպարներով։

Վարուժանը «Ամբողջական գործին» նվիրված գրական ասուլիսին, Սիամանթոյին նմանեցնում է այն մարտիկին. «... որ բոցավառ թափով մը կը սկսի կռվիլ...»[14]։

Արվեստագետի կոչման նման ըմբռնումը հայկական նեոռոմանտիզմի տեսության մեջ դառնում է գերակշռող, չբացառելով և չժխտելով հանճարի մաքուր էսթետիկական հայեցության սկզբունքը, որն այնուամենայնիվ մնում է ելակետային՝ խնդրի ներկա ծավալման մեջ— այսինքն, արվեստագետի տարբերբնորոշումների ակունքը մնում է նույնը՝ աբսոլյուտ Ես-ի գաղափարը, որը և միաժամանակ մնում է որպես տիպարային, բարձրագույն, անբաժանելի իդեալ։ Ուրեմն իդեալայինն ու իրականը, իդեան ու կյանքը մնում են երկու հակառակ ծայրերում, որոնց միջև էլ ծավալվում է արվեստագետի գործունեությունը, արվեստագետ, որ ողբերգականորեն չի կարողանում ի մի բերել եզրերը, կանգնել իր համար սահմանված բարձրության վրա, իրագործել գեղեցկության և կատարելության մաքուր հայեցողությունը։ «Երկինքեն պարտադրված ճակատագիր», արվեստագետը ստիպված է դեռևս նախապատրաստել հանճարի գաղափարն ու ծառայել այդ գաղափարի օբյեկտացման գործին, բավական է որ. «...հասարակությունը ազնվանա, կապվի ազգային Ամբողջականության մը մեծ իդեալին հետ, հավատքը ունենա հայկական հանճարներու իրականության վրա»[15], գրում է Վարուժանը։

«Հայկական հանճարներու իրականության հավատքը» հաստատելու համար էլ արվեստագետ-մարտիրոսը, քուրմը, մար-

---

14 Սիամանթո, *Ամբողջական գործեր*, էջ 484։

15 *«Ամսօրյա տեղեկատու»*, Կ. Պոլիս, Ե տարի, նոյեմբեր 1913, թիվ 30։

գարնն նվիրվում է կյանքի ու լուսավոր ապագայի համար մղվող պայքարին։ Կարող է հարց ծագել, թե ի՞նչ կապ ունի պայքարը լավագույն կյանքի համար, «հանճարների իրականության հավատքի» հաստատման հետ։ Բայց մենք հարևանցիորեն նշեցինք արդեն, որ ամեն մի հավաքականություն, ըստ նեոռոմանտիկների դավանանքի, կարող է ապահովված համարել իր ապագան, երբ ծնվել է այն Մարդը, այն մեծ Ոգին, որն իր մեջ խտացնում է այդ հավաքականության ամբողջ իդեալները։ Պարզ է, թե հանճարի ծնունդն արդեն կնշանակի ողջ ազգության ապագայի փրկություն։ Հանճարը բացարձակ ազատության մարմնացումն է, իրականության կերտողը, հավիտենականությամբ ապրող այն անսահման սուբյեկտիվությունը, որ միաժամանակ և միասնացնում է օբյեկտիվությունը։ Մասնավոր երևույթների մեջ հանճարը հայտնաբերում է հավիտենականությունը, դրանով իսկ կյանքի մասնավոր արտահայտություններին գեղարվեստում տալով հավիտենության արժեք[16]։ Թե երբ է ծնվում հանճարը, թե ինչպես նա պետք է ապահովի իր ժողովրդի ապագան կամ թե ինչ հրաշքով է աշխարհի ու գեղեցկի իր մաքուր հայեցությունում վճռում ռեալ գոյի խնդիրները— նման հարցերին սպառիչ կամ գոնե քիչ թե շատ համոզիչ պատասխան չեն տալիս նեոռոմանտիկները։ Այստեղ, էսթետիկական կամ փիլիսոփայական ինչ-ինչ սխեմաներին շունչ ու կենդանություն է տրվում ռոմանտիկ բանաստեղծի երևակայության, թերևս ջերմեռանդ հավատի, կամ նման բաների միջոցով։ Իսկ դա այլ բան չէ, քան տուրք հին ռոմանտիզմի սուբյեկտիվ իդեալիստական դիրքորոշմանը՝ արվեստագետի Ես-ի մեկնաբանության հարցում. ոչ-Ես-ը՝ արտաշխարհը, բնությունը ենթարկվում ու ծառայում է Ես-ի կամքին, այլափոխվելով, վերակառուցվելով վերջինիս համաձայն, մասնավոր երևույթները, իրերը, էակները հարմարեցնելով իրենց սեփական ձգտումներին,

16 Դասական ռոմանտիզմից որդեգրած համոզմունք։ Այս ըմբռնման ցայտուն հաստատումներից է, օրինակ, Նովալիսի հետևյալ ֆրագմենտը. «Ինդիվիդուալ մոմենտի, ինդիվիդուալ կացության և այլն, բացարձակացումը, համապարփակ իմաստ հաղորդելը, դասակարգումը՝ կազմում են ամեն մի ռոմանտիզմի վերածման էությունը» (Литературная теория немецкого романтизма, стр. 122)։

տեղադրելով անսահմանության մեջ, որն ըստ էության այլ բան չէր, քան Ես-ի արտահայտություն։

Այն ճշմարտությունը, որ ականավոր անհատները իսկապես նշանակալի դեր են կատարում ժողովրդի հոգևոր զարգացման գործում, նեոռոմանտիկների մոտ հանճարի (արվեստագետի) բնորոշման միակ ելակետն էր։ Իսկ այն ոչ միայն չէր պատասխանում գլխավոր հարցին, թե պատմական-հասարակական հանգամանքները ինչպես են պայմանավորում հանճարի ծնունդը, ձևավորում նրա անհատականությունը, ուղղություն տալիս նրա գործունեությանը, այլև երևույթի բացատրությունը սկսում էր հակառակ ծայրից, միանգամայն իդեալիստորեն. հանճարը (արվեստագետը) հանդես է գալիս որպես աբսոլյուտ, հոգևոր մի էություն, որն ինքնաբերաբար կերտում է աշխարհը։ Ասես թե հասարակական գոյավիճակը որևէ էական դեր չի խաղում այստեղ, մինչդեռ հանճարների գոյությունն իսկ, նեոռոմանտիկների անընկճելի համոզմունքով, կանխորոշում է պատմական զարգացման ուղղությունը։

Արվեստագետ-ժողովուրդ, արվեստագետ-հասարակական կյանք, արվեստագետ-պատմական պրոցես հարաբերություններին ավելի ռացիոնալ մեկնաբանություններ հայ նեոռոմանտիկները տալիս են հանճարից այս կողմ ընկած, իրական, ազգային արվեստագետների գործունեության հիման վրա, որովհետև այս դեպքում արդեն, որքան էլ ընդհանրացումները կառուցվում են նույն նեոռոմանտիկական շինանյութով ու եղանակով, այնուամենայնիվ կոնկրետ, իրական, կյանքային փաստերը իրենց որոշակի դրական դերն են կատարում։ Այս հանգամանքի լավագույն դրսևորումներից է Վարուժանի «Րաֆֆի» հոդվածը։ Ուշագրավ է, որ Րաֆֆին Վարուժանին ներկայանում է ճիշտ և ճիշտ «Կայծեր» վեպում տեղ գտած մեկնաբանությամբ՝ իդեալի, հերոսի, անցյալ-ներկաապագա լինելության շղթայում արվեստագետի կողմնորոշման մասին[17]։

---

17 «Բանաստեղծը... երբ ներկայի մեջ չէ գտնում իր իդեալների տիպարները, նա մտնում է պատմության խորքը՝ ժամանակների հնությունից դուրս է կոչում իր ցանկացած հերոսներին, և նրանց պատկերները՝ իրանց վսեմ գործերի նկարագիրներով՝ դնում է ներկա սերունդի առջև, որ նրանցից օրինակ առնեն և նրանց նը-

Այս համընկնումը կարևոր է ոչ այնքան այն իմաստով, թե Վարուժանը խիկապես հենվե՞լ է տվյալ մեկնաբանության վրա, որքան այն, որ դասական ռոմանտիզմի էական շատ սկզբունքներ մեռած տառ չէին, այլ ապրող և գործող սկզբունքներ, այն, որ Վարուժանի համոզմունքով, սերունդների մի շարք դեռ իր նկարագիրը պիտի կերտի ըստ նրա գաղափարաբանության, այն որ դեռ պիտի իրականանա Րաֆֆու մեծագույն մարգարեությունը՝ Խենթի երազը. «Հայրենի երկրին ապագան ուրվագծած է հոն մեծ վիպասանը.— բեղմնավոր և շինարար կյանքը, զոր կապրի հայ ժողովուրդը այդ էջերուն մեջ, անշուշտ մեռյալ տառ պիտի չմնա՝ ինչպես չմնացին իր բոլոր մյուս գուշակությունններն ու քարոզները. պիտի իրականանա ան, երազը մարմին պիտի առնե, և մարգարեությունը՝ կատարում»[18]։

Արդ Րաֆֆու՝ ազատագրության մարգարեի գործը Վարուժանը գնահատում էր հենց անցյալի ոգեկոչման ու կենդանացման, լավագույն ապագայի կանխագուշակման, այն բանի համար, որ նրա հերոսները սերնդե սերունդ կազմել են և պիտի կազմեն ժողովրդի առօրյայի ու երազների մի մասը, դառնալով բոլորի սեփականություն։ Անցյալից և ապագայից վերցրած այդ հերոսները հայ ազատագրական շարժման նախապատրաստողները եղան, ըստ Վարուժանի Անդրանիկն ու Եփրեմը գնացին Խենթի ճանապարհով, իսկ Աղբյուր Սերոբը և Գևորգ Չավուշը՝ Ասլանի մարմնացումը եղան։ Ի միջի այլոց, Լևոն Շանթը նույնպես, Րաֆֆու խոշոր արժանիքներից մեկն էր համարում նույն մարգարեությունը՝ գալիքը զարմանալի հստակությամբ ու մանրամասնությամբ տեսնելու հատկությունը։ Սրան գումարվում էր ավելի բարձր արժանիք. «... երևակայության իր մեծ թափը, իր հղացումներուն կենդանությունը և իր գծած դեմքերուն հոգեբանական գրավչությունը»[19]։

Րաֆֆու ստեղծագործությունում Վարուժանը տեսնում է ար-

ման լինեն։ Նա ստեղծում է այնպիսի տիպարներ, որոնք ներկայի մեջ դեռ ծնված չէին, այլ ապագայում պետք է հայտնվեին... Ճշմարիտ բանաստեղծը գիտե անցյալը, գիտե ներկան, գիտե և ապագան։ Ժամանակները նրա ձեռքումն են»։ Րաֆֆի, Գրականության մասին, Երևան 1956, էջ 144։

18 «Ամսօրյա տեղեկատու», Կ. Պոլիս, Ե տարի, 1913, թիվ 27, էջ 41։

19 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 9, էջ 41 ։

վեստագետի մեծ ուժը, որ «իր սկզբունքներուն կհպատակեցներ» այն կայծերը, որոնք հետո պիտի բռնկեին առաջ բերելով քաղաքական, հասարակական, հոգեբանական հեղաշրջում ազգային կյանքի մեջ։ Արվեստագետ-մարգարեն ոչ միայն կանխատեսում է այն, ինչ որ պիտի լիներ, այլև, որ առավել նշանակալից է, իրեն է ենթարկում զարգացման ուղղությունը, իր իդեալներն ու սկզբունքները որոշիչ դեր են կատարում պատմության կերտման մեջ, նրա ստեղծած իդեալային իրականությունը վաղվա ռեալ իրականությունն է։ Արվեստագետի էության ու կարողության կատարյալ ռոմանտիկական ըմբռնում, որ ճանապարհ է հարթում նրա կամքի տիրական ընթացքի առաջ. ոչ թե նա է հարմարվում պատմությանը, այլ պատմությունն է հարմարվում նրա գաղափարներին։

Այսպիսով, ստեղծագործող ուղեղներում կազմավորված իդեալային իրականությունը ծավալվում, իրագործվում է, մարմնանալով մի կողմից գործող հերոսների մեջ, մյուս կողմից տարածվելով ու հաստատվելով ժողովրդի մեջ։

2

ԺՈՂՈՎՈՒՐԴԸ ԵՎ ՀԵՐՈՍԸ

Սիամանթոյի «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» (1907) ժողովածուի առաջաբանում Ռուբեն Զարդարյանը գրում է. «Մեր ազգային կյանքին խորհուրդն ու բացատրությունը պիտի ըլլար այդ երգը, թախավուն տրտմությամբ ու հափշտակությամբ, տեսակ մը սաղմոսերգություն՝ սարսուռի, անեծքի ու հրճվանքի, տեսակ մը հայտնության մարգարեություն՝ որ կը բարձրանա կոտորածներու, նախճիրներու ծոցեն և ոտքի կը հանե գետնամած տկարությունները, տարփողելով Ուժին փա՛ռքը, գուշակելով հարությունը նշուլող Առավոտին...

...Ցեղին երազն է որ կը բոցավառի. ցեղին կարմիր հոգին է որ կը սավառնի, ցեղին հառաչն է որ կը թավալի այս քրմական Բանաստեղծին քերթվածներուն մեջ՝ ուր բառերն իսկ իդեականացած են, կորսնցնելով իրենց թանձրացյալ նշանակությունը և եղած են այլաբանություններ, խորհրդապատկերներ»[20]։

20 Սիամանթո, Ամբողջական գործեր, էջ 177—178։

Սա միայն Զարդարյանի տպավորությունը չէ։ Այսպես են ընկալվել կոտորածներին ու ազգային ազատագրական պայքարին նվիրված այդ գործերը իրենց լույս տեսնելու առաջին իսկ օրերից. կարևոր է այն, որ «Ուժին փառքի» ըմբռնումը ուժի դիրքերի բռնության դեմ էր ուղղված, վրեժի կոչը՝ եղեռնի դեմ։ Ճիշտ այդպես էլ հերոսի իդեալացումը ուղղված էր ոչ թե ամբոխի դեմ, ոչ թե գերմարդի փառաբանություն էր (թեև գերմարդի իդեան այստեղ որոշակի դեր է կատարել հերոսի իդեալի ձևավորման մեջ), այլ ճնշված ու նահատակվող ժողովրդի փրկության ու ազատության ուղիների որոնում։

Երբ խոսք է բացվում հայկական նեոռոմանտիզմի վրա Շոպենհաուերի և Նիցշեի փիլիսոփայական ինչ-ինչ գաղափարների ազդեցության մասին, սովորաբար աշխատում են ապացուցել, որ նման բան ոչ մի դեպքում չէր կարող լինել, զի մեկը պեսիմիստ էր, մյուսը մարդատյաց, իսկ մեր արվեստագետների բոլոր մղումները հանգում էին մի՝ հայ ժողովրդի ազատագրության մեկնակետին։ Բայց նման հարցադրումը, որ հեռու չէ ճշմարտությունից, ոչ միայն անտեսում է փաստերը[21], այլև կարևոր մի հանգամանք։ Շոպենհաուերի և հատկապես Նիցշեի գաղափարները հայ իրականության մեջ տարածվում էին որոշակի բեկբեկումով և որոշակի մեկնաբանությամբ, ծառայելով հայ ազատագրության գործին։ Հայ նեոռոմանտիկները ընդունում են դրանք, զարգացնելով յուրովի, շատ հաճախ շեղվելով ու անջատվելով դրանց բուն բովանդակությունից։ Սակայն անջատվելով, իրենք նույնպես ոչ միշտ են հանգում ճշմարիտ եզրակացության։ Այդ գաղափարները, այսպիսով, առանձին վերցրած, կարող էին ստանալ և ստացան միանգամայն տարբեր, անգամ հակադիր մեկնաբանություններ[22]։ Ժա-

---

21 Դժվար է, օրինակ, անտեսել այն փաստը, որ Սիամանթոյի արխիվում մնացած ցաքուցրիվ թերթիկներից գրեթե յուրաքանչյուրի վրա որևէ մեջբերում կա Նիցշեից, և բանասերի համար ավելորդ չի լինի պարզել, թե դրանց որ մասն է ուղղակիորեն կամ վերափոխված տեղ գտել Սիամանթոյի գործերում, կամ առհասարակ ինչ նշանակություն են ունեցել դրանք նրա ստեղծագործական աշխատանքում։

22 Նիցշեի ժառանգության քննությանը նվիրված վերջին ուսումնասիրություններից մեկում այս առիթով նշվում է. «Առանձին աֆորիզմներով և քաղվածքներով

մանակակից պատմաբանը չպետք է մոռանա նաև, որ այն ժամանակաշրջանի հայ իրականության մեջ միանգամայն բնականորեն, դրանք ընկալվում էին ոչ այնպես, ինչպես այժմ։

Փիլիսոփայական այդ գաղափարների ազդեցությամբ ու հակասություններով հանդերձ (իսկ հայ գրողները առանց այն էլ հակասական Նիցշեին ընկալում էին էմոցիոնալ մակարդակի վրա, ավելի շատ բանաստեղծորեն, քան փիլիսոփայորեն, շատ հաճախ չխորանալով նրա փիլիսոփայական պատկերների, աֆորիզմների, իդեաների բուն քաղաքական-գաղափարական բովանդակության մեջ), հայկական նեոռոմանտիզմի պաշտպանած ու բարձրացրած գաղափարները հանճարի (արվեստագետի), հերոսի և ժողովրդի (ցեղի, երբեմն էլ նաև ամբոխի) փոխհարաբերության մասին, իրենց բուն էությամբ, իրենց պաթոսով ուղղված են դեպի հումանիստականը, լուսավորը, դեպի առաջադիմականը, դեպի տառապող ժողովրդի ազատագրությունը։

Զարդարյանը լավ է նկատել Սիամանթոյի ստեղծագործությանը հատուկ (նույնը կարելի է ասել նաև Վարուժանի, Սևակի, Շանթի մասին) ամբողջապես պոետականացված գաղափարականությունը՝ «իդեականացումը այլաբանությունների ու խորհրդապատկերների մեջ»։ Նրանց ստեղծագործության այս հատկանիշը հնարավորություն է տալիս գեղարվեստական կտորների միջից կատարյալ պարզությամբ հանել ինչպես գաղափարական, այնպես էլ էսթետիկական ըմբռնումներ՝ բանաստեղծական ձև հագած։ Այսպես, Վարուժանի «Հերոսը» հոդվածը և «Հաղթողը» բանաստեղծությունը լրացնում են իրար։ Կամ, այդպես են նրա դատողությունները հանճարի մասին իր հոդվածներում ու նամակներում, և «Նեմեսիս» ստեղծագործությունը, որ հետևյալ բնաբանն ունի. «Պաշտե՛ դահանակե աչքերով Աստվածուհին, ո՛վ ժողովուրդ. երբ բռնակալությունները կործանես, կործանե՛ այլևս գի՛նքն ալ, և դո՛ւն բարձրացիր իր պատվանդանին վրա՝ շուշան մը

Նիցշեն չափազանց էֆեկտիվ է ներկայանում։ «Ազատ» ընտրության, հմուտ կազմըված վիճակում, դրանք այնքան տարբեր մեկնաբանության եղանակների հնարավորություն են տալիս, որ դրանց տակ ինչպես աղավաղված պատճենների, հնարավոր չէ ճանաչել բնագիրը»։ (С. Ф. Одуев, Тропами Зратустры, М., 1971, стр. 16).

ձեռքէդ մեջ»։ Վրիժառության աստվածուհու պաշտամունքը ծրագրված էր, անխուսափելի էր քանի չէր հասել դեռևս հայ դասական ռոմանտիզմի փայփայած ազատության ու խաղաղ աշխատանքի օրը։ Ըստ նեոռոմանտիկների դրանով էր նախապատրաստվում նաև հերոսի ծնունդը՝ «ամեն հերոս մեր վրեժին համար է որ կը ծնի», գրում է Սիրամանթոն։ Իր «Հայորդիների» երրորդ շարքը նա բացում է Նիցշեի հետևյալ խոսքով. «Հերոսի մը համար ամենագեղեցիկ կյանքը այն է, մահվան համար հասուննալ մարտնչելով»։ Մահվան, զոհաբերության գաղափարը ներկա դեպքում ընկալվում է որպես կյանքի համար մարտնչելու, որպես պատմությունը կերտելու գաղափար. այդ է հաստատում թեկուզ Սիամանթոյի մի հոդվածի հետևյալ արտահայտությունը. «...աստվածայի՞ն օրենք, մահը միմիայն հարություն հառաջ կը բերե»[23]։

Նույն միտքն է զարգացնում նաև Վարուժանը. «...Հերոսն է գերմարդը, որ ապագա լավագույն կյանքին շենքին հիմունքը պիտի հաստատե, մարմար մարմարի վրա պիտի զետեղե, պիտի տեղավորե լուսակառույց սյուները, երկաթները պիտի ձգե որմե որմ, մինչև որ կերտվի քաղաքակրթության տաճարը, սյուները շողան, խորանը պատրաստ ըլլա ընդունիլ կարենալու համար գաղափարին զոհը, և այդ զոհը՝ ինքն է։ Տաճարը կառուցանող նույն այդ հերոսը. իր արյունը պիտի հեղու սեղանին վրա իբրև դրոշմը իտեալին տիրապետության։ Այս դուհիկ աշխարհին վրա ամեն գերմարդ զոհ մըն է։ Եվ առանց զոհի՝ հերոս չկա»[24]։

Թե հին, թե նոր ռոմանտիկները փորձում էին պարզել, թե ի՞նչ դեր է կատարում անհատը պատմության մեջ և ինչպես կարող է նրա կատարածը սերունդների համար պատմական փորձության ու առաջադիմության, ազատության պայքարի դաս դառնալ։ Պատմական պրոցեսի օրինաչափությունն ու հումանիստական-առաջադիմական բնույթի ըմբռնումը Րաֆֆու լական, կայուն ըմբռնումներից էր։ Պատմական երկարատև ու տանջալից զարգացման մեջ, ըստ Վարուժանի, հերոսն էր մարդկության առաջնորդում դեպի «հառաջադիմության կռիվները»։ Դժվար չէ նկատել,

23 Սիամանթո, *Ամբողջական գործեր*, էջ 427։

24 Դանիել Վարուժան, *Երկեր*, էջ 365։

այս հարցադրումով արդեն իրարից անջատվում են մարդկությունը և հերոսը։ Պատմության խաղաղ էվոլյուցիան սերմանվում է «մարդկային մտքի խաղաղ աշխատությամբ», բայց հեղաշրջումները (Վարուժանի ձևով ասած՝ բարեշրջումը) իրագործվում են «իրավցնե առանց գիտակից ազդակի»։

Արդ, հերոսները հանդես են գալիս պատմության վճռական, առաջադիմության հանգուցային՝ հեղաշրջման պահերին («Հերոսները անիվներն են, որոնց վրա շրջան կ'առնե հառաջադիմությունը»), հանդես են գալիս աստվածանալու և իրենց զոհաբերությամբ «իդեալի տիրապետությունը» հաստատելու համար։ Հերոսի կերպարի մեջ միանում են այսպիսով, վեհն ու ողբերգականը, գերմարդկայինն ու դիցականը, հերոսը կատարելատիպն է «հոգեկան և մարմնավոր բոլոր կարողությունների ներդաշնակության»։

Հերոսի բնորոշման մեջ խտանում են էսթետիկական ու էթիկական ընտիր ու ազնիվ հատկանիշները։ Բայց ներկա դեպքում արդեն մենք գործ ունենք մի տեսակի էսթետիկական ու էթիկական արժևորումների հետ, որոնք հենվում են երևույթի ոչ այնքան իրական կողմերի ու հատկանիշների, որքան գերմարդկային ու գերիրական պատկերացումների վրա։ Ուստի և պարզագույն այն ճշմարտության ընդունումը՝ թե մարդիկ են կերտում իրենց պատմությունը, բավարար չէր խնդրի պարզաբանումը սկսելու համար և որպես ելակետ ուներ այն թերությունը, որ չէր պատասխանում հիմնական հարցին. ի՞նչն է որոշում անհատի դերը պատմության մեջ՝ սեփական նախաձեռնությո՞ւնը։ Եթե այո, ապա որտեղի՞ց է ծագում այն, ինչպե՞ս և որտե՞ղ են ծնվում նշանավոր անհատները (հանճարները, հերոսները, մարգարեները. «Մարգարեն՝ ապագան կը տեսնե, հերոսը՝ կը պատրաստե զայն»)։

Հայկական նեոռոմանտիզմը այս հարցերին վճռական ու հիմնավոր պատասխան չի տալիս, թվում է այն դուրս էր նույնիսկ իր նպատակներից։ Այստեղ գործում էր շատ ավելի պարզ և ուղղագիծ մի սխեմա — հայ ժողովրդի մաքառման ու արյունի պատմության դարերը պետք է վերջապես ավարտվեն մի նոր վերածնունդով, լավագույն ապագայի հնօրյա երազի իրականացմամբ։ Հասունացել է հեղաշրջման, առաջադիմության հերթական փուլի համար մղվող կռվի ժամը, իսկ սրա համար հերոսներ են պետք, քանզի

ժողովրդին ո՛չ իր քրիստոնեական մշակույթը փրկեց, ո՛չ եվրոպական տերությունների դիվանագիտությունը[25]։

Գաղափարական այս որոնումների, այս հոգեվիճակի մեջ վերակենդանանում էին հերոսականության հին չափանիշները, հոմերյան հերոսականության ոգին. «Հայության մը հազարներով ջարդվիլը նկարագրելե վերջ,— գրում է Ռուբեն Սևակը մի պոեմի մասին,— ինչպես քաջալերեցուցիչ է ափ մը Տեորթ Յոլցի հայ քաջերուն աստվածային ու հոյակապ դյուցազներգությունը որ գիրքը կը վսեմացնե, կավարտե ու կպսակե զայն հոմերական հերոսներու վայրագ ու արյունոտ պսակով»[26]։

Հոմերյան դարաշրջանը կամ, ներկա դեպքում, նույնն է թե հեթանոսական դարաշրջանը հերոսի կատարյալ և լիարյուն գոյության, ուստի և հերոսի իդեալային-տիպարային բնության հաստատման դարաշրջան էր նրանց համոզմունքով։

Դա մի դարաշրջան էր, ուր հերոսական անհատը մաքսիմալ հնարավորություններ էր ստանում իր կամքի գործունեության ազատության համար, ինչ ձևով էլ այն արտահայտվեր՝ նույնիսկ ոչնչի՛ առաջ չկանգնող «արբուն Զորության» (Վարուժանի «Հարճը»), միևնույն է, կատարյալ էր և գեղեցիկ։ Այս դարաշրջանի մեջ հայ նեոռոմանտիկները գտան զարմանալի ներդաշնակություն ազատության, կամքի, ուժի, գեղեցկի, հերոսականության միջև՝ կատեգորիաներ, որոնք բուն էսթետիկական են կամ ունեն որոշակի էսթետիկական բեռնվածություն։ Բանն այն է, որ ողջ հոմերյան հերոսականության դարաշրջանը իր կենցաղից սկսած ողողվում է էսթետիկական իդեալի լույսով և ներկայանում որպես ներդաշնակ ու գեղեցիկ. «... հինները իրենց կրոնքը կազմեցին ի հետադունե և այսպիսով բարձրացան մարդեն հերոսին և հերոսեն

25 Մի նամակում Վարուժանը Արշակ Չոպանյանին գրում է. «Համալսարանին մեջ ընկերվարական գիտակցական հոսանք մը կշրջապատե զիս, բայց— ի՛նչ կուզեք ըսեք— հազիվ մեր հին փառքը երևակայության թռիչքով մը կհրահրեմ՝ ինքնիրմես բոլորովին դուրս կելլեմ։ Ոչ թե միայն մեր, այլ ամբողջ մարդկության դյուցազնական դարերուն «nostalgie»-ն ունիմ։ Ե՞րբ պիտի դառնա հեթանոսությունը և հին հաղթությունները՝ զոր վաստկելու համար հերոսներ պետք էին՝ այլ ո՛չ դիվանագիտություն»։ Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 151—152։

26 «Ամենուն տարեցույցը», Փարիզ, 1928։

Աստվածին։ Հելլեններում դիքը մարդիկ են կատարյալ իրենց մարմնով, կատարյալ իրենց հոգվով, իրենց միտքը ուժի ինչ սաստկություն որ հղանար, բազուկնին զայն կը շարժեր։ Հոգեկան և մարմնավոր բոլոր կարողություններում ներդաշնակությունը էակի մը մեծության առաջին պայմանն է։

Եվ ներդաշնակ ու մեծ էակ մը՝ կյանքի օրենսդիրն է, ան դիքերու ազգեն է, դյուցազն է, գի անիկա կամ սրանեց վիշապը՝ որ արարչությունը կը թունավորեր իր ավերներով, կամ ստեղծեց պատմության ոսկե շրջան մը, կրոնք մը, որ ոչ թե միայն կյանքը կ՚արփավնեռ այլ նաև գերեզմանն ու գերեզմանին հեռավոր գաղտնիքը։ Այս առավելությամբ օժտված մարդուն մեջ՝ մարդիկ տեսան աստվածի մը սաղմը, և աստվածուհիի մը վարդաբույր համբույրը անոր ճակատին վրա»[27]։

Աստվածների և հերոսների ազգակցության գաղափարը հին գաղափար էր, նոր չէր նաև հերոսների դարաշրջանի ըմբռնումը։ Դեռևս Ջամբատիստա Վիկոն, որ պատմությունը բաժանում էր երեք հիմնական դարաշրջանների (աստվածային, հերոսական, մարդկային), հերոսական դարաշրջանի անհետացման հետ անվերադարձ կորած էր համարում նաև հերոսականությունը։

Հերոսական դարաշրջանի նման ըմբռնումն էլ, որ հատուկ է նաև հայկական նեոռոմանտիզմին, ընդգծում է երկու կարևոր հանգամանք. նախ հերոսականության դիցական, «նախնական» անաղծ բնույթը, և ապա հերոսականության և նոր դարաշրջանի անհամատեղելիությունը։ Պատմության երեք փուլերը ներկայացնող մարդը, հերոսը, աստված փոխկապակցված էին որպես մարդու էության զարգացման աստիճաններ։ Այդ զարգացման մեջ երևան էր գալիս թե՛ իրականության ողբերգականությունն ու հերոսի դատապարտվածությունը՝ «մահվան համար նախապատրաստվելու», զոհաբերության գաղափարը, թե՛ այս ամենի մեջ նրա բացառիկացումը, վիթխարիացումն ու աստվածացումը։ Այստեղ մենք գործ չունենք բանաստեղծական ոգևորության մեջ ասված բարձրահնչյուն էպիտետների հետ. հերոսի կամա թե ակամա առանձնացումը ժողովրդից (սա չի նշանակում, որ հերոսը պայքարում է ոչ թե ժողովրդի, այլ սոսկ իր կամքի ազատ ծավալման հա-

---

27 Դանիել Վարուժան, Երկեր, էջ 364։

մար), պատմական դարաշրջանների հերթափոխի մեջ հերոսի անհետացումը և ազնվացման ու կենդանացման փորձը հերոս-մարդուն հասցնում են աստվածաշնորհ հերոսի կերպարին, իրականությունը փոխարինելով առասպելով։ Այդ մոգական և խորհրդավոր առասպելի մեջ ներկայի և ապագայի հերոսները պետք է միասնանան անցյալի հետ, պետք է գտնեն այն տիպարը, որին պետք է նմանվեն, որին պետք է հաստատեն, առաջ գլորելով պատմությունը։

Հերոսների դարաշրջանում անհատը գործում է մարդկային-կենսական մի շրջադրության մեջ, ուր օբյեկտիվ իրականության և անհատի գործողության միջև չկան նոր դարաշրջանին հատուկ խոր և անլուծելի հակասությունները, երբ անհատը եղծվում է ճիշտ այնպես, ինչպես եղծվում են և գեղեցկի չափանիշները։ Այն ամենը ինչ շրջապատում է մարդուն՝ «Մարդկային ոգու դրոշմն է կրում» (Հեգել), անմիջորեն կապված է նրա հետ այնպես, որ մարդն իր ամբողջ էությամբ դրսևորում է իրեն, հաստատում իր կենսական էությունը։

Հերոսականությունն այստեղ դրսևորվում է ոչ միայն «սուբերու մեծության», ինչպես և «գործողության և կյանքի մեջ ազատության» (Հեգել), այլև այն ամենի մեջ, ինչ մարդկային ոգու դրոշմն է կրում։ Ահա թե ինչու, հերոսական դարաշրջանի կենցաղի, բարքերի, անգամ իրերի նկարագրությունն իսկ անդրադարձնում է հերոսականը և մեծարում է հերոսականը։

Արդ, հերոսների դարաշրջանից փոխառված հերոսականի ըմբռնումն իր հետ բերում է թե՛ հերոսի բացառիկության, թե՛ նրա դիցական-էսթետիկական լիցքավորման տարրեր։ Հերոսի իդեան մի կողմից տեղավորվելով համապատասխան դարաշրջանում ներկայացվում է առանց քննական հայացքի, մյուս կողմից հին դարաշրջանի իդեալացված ըմբռնումը փոխադրվում է ներկա իրականություն, մնալով սրանից կտրված, առկախ, վերիրական, գերմարդկային։ Ո՞ւր են աստվածները, ո՞ւր հերոսները և ո՞ւր մարդիկ, որոնք այնուամենայնիվ կան, ապրում են և գործում ներկա ժխտային, այլանդակ իրականության մեջ։ Անվճռելի խնդիր. հերոսը ընկնում է Օլիմպոսի և գյուղական պարզ խրճիթների միջև։ Դիցական նկարագիրը նրան օժտում է առասպելական հատկանիշներով (ըստ երևույթին տվյալ պատմական իրավիճակում ա-

ռասպիլական հերոսները միայն ի վիճակի կլինեին փրկել մի խեղճ ու տառապած ժողովուրդ)[28], իսկ մարդկային նկարագիրը և մարդկային պարտքը ձգում բերում է դեպի ժողովուրդը (հերոսին, որը «ամբոխին վրա կընայի ինչպես արևն օվկիանին», երբ առաջարկում են արքա դառնալ, պատասխանում է «իմ գյուղս վեր ղըրկեցեք». տե՛ս Վարուժանի «Հաղթողը» բանաստեղծությունը)։

Սակայն որտեղից էլ հերոսը սերի, ժողովրդի որ շերտից էլ լինի, միևնույն է, որպես լիարժեք, ներդաշնակ անհատ, որպես ուժի և գեղեցկի միասնություն— ինչն էլ նրան հնարավորություն է տալիս իր արարքների և նկարագրի մեջ դառնալ հերոսական անհատ—ոչ միայն տարբերվում և անջատվում է, այլև անհամեմատ վեր է կանգնում մյուսներից, դառնալով օբյեկտիվ ամբողջական մի էություն, լավագույն իդեալների մի մարմնացում, հիացմունքի ու ոգևորության, էսթետիկական արժևորումների առարկա։ Հերոսականն այստեղ այլ կերպ չի ըմբռնվում, քան անցնելով էսթետիկական հատկանիշների բովով. հակառակ դեպքում հերոսը կկորցնի իր բուն բովանդակությունը, կդադարի լինել իդեալի «տիրապետության դրոշմը» և «քաղաքակրթության տաճարը», կառուցող «գաղափարի զոհը»։ Իր գործունեությունը, իր պայքարը, իր կռիվները ազատության և առաջադիմության համար, ուղղված են դեպի իդեալայինն ու գեղեցիկը, ողբերգականն ու վեհը, բարին ու լուսավորը, ներդաշնակն ու կյանքայինը։ Բայց այստեղ հերոսը, որ ծնվել էր իդեայից, վերածվում է մի իդեայի, իսկ իդեան իր կենսական բովանդակությունը ստանում է էսթետիկական արժեվորումներից։ Այս հանգամանքը պարզորոշ դրսևորվում է Սիամանթոյի հետևյալ տողերում.

Ով դուք մտածումի վարպետներ, իմաստության մատյաններնիդ փոշիներուն հանձնեցե՛ք,
Ով ձգեցեք ձեր արժեքները, ձեր խորհուրդները, ձեր կանոնները և ձեր երազանքին սրահներեն դուրս ելե՛ք,
Ով լայնաձեռն ցանեցեք պայքարի հողին վրա ինչ որ ունիք հերոսական, ինչ որ ունիք ազատաշունչ...

Հանճարը և հերոսը երկու անբաժան այն օղակներն են, որոնց շնորհիվ միայն հայ ժողովուրդը, ինչպես գտնում էին հայ նեոռոմանտիկները, ի վիճակի կլիներ պայքարել և հասնել ազատու-

[28] «Եթե կ'ուզես ներզորությամբդ և փրկվիլ և փրկել, նախ դուն քեզ մեն մի շունչիդ, Դիցերուն պես գերազանցե», գրում է Սիամանթոն։

թյան։ Հանճարի, Հերոսի, ժողովրդի փոխհարաբերությունը պարզաբանելիս նրանք, ինչպես տեսանք, ելնում էին ականավոր անհատի նկարագրի, նրա գործունեության իդեալիստական ըմբռնման դիրքերից, այդ իսկ պատճառով, առաջինների և երկրորդի փոխհարաբերության խնդիրը հաճախ, կամա թե ակամա, հակասությունների պատճառ էր դառնում։ Այնուամենայնիվ չպետք է մոռանալ, որ այդ հակասությունները չէին խանգարում նրանց, իրենց իդեալները որոնել ու գտնել ճնշված, տառապած, կոտորվող ժողովրդի մեջ։ Բնավ էլ պատահական չէ, որ Վարուժանը, Սևակը, Սիամանթոն իրենց ստեղծագործությունում պատկերում էին ճնշվածների, լքվածների ողբերգությունը, պատահական չէ, որ Վարուժանը «Հեթանոս երգերի» մի ամբողջ բաժին նվիրեց պրոլետարիատի կյանքի ու պայքարի նկարագրությանը, մի բան, որ նյութ է դարձել նաև Սևակի բազմաթիվ բանաստեղծությունների։ Արևմտաեվրոպական զարգացած արդյունաբերական երկրներում ապրելու և ուսանելու տարիներին նրանք տեսել, ուսումնասիրել էին պրոլետարիատի վիճակը, ինչպես Վարուժանն է գրում իր «Ինքնակենսագրությունում». «Հոգիիս վրա բոցի մը լեզվին պես զգացած էի բանվորներուն աղաղակները...[29]։ Բանաստեղծությունների իր առաջին գրքույկում՝ «Սարսուռներում» արդեն նա անդրադարձրեց թշվառների մռայլ իրականությունը։ Բայց «Հեթանոս երգերի» շարքը գրված է ավելի լայն տեսադաշտ ունեցող, պրոլետարիատի աշխատանքին ու պայքարին քաջատեղյակ բանաստեղծի հայացքով։ Այստեղ նա ցույց էր տալիս, որ աղքատությունից, չարչարանքներից, շահագործումից դուրս գալու մի ճանապարհ ունի պրոլետարիատը՝ պայքարի ճանապարհը։ Եվ նա պարզորոշ տեսնում էր, որ «ռամիկ ուժի բանակը» պայքարով կապահովի վաղվա լուսավոր օրը.

Ատոնք բոլորը մըրրիկ են, ատոնք բոլորը կայծա՛կ են
Որոնք գոռան պիտի օր մ' ու Մարդկությունը սարսեն։
Վաղն, ո՛վ Ընկեր, պիտի այս ամբարտավան Քաղքին վրա
Ճայթի ամպրոպն ու վառե հազար ջահերն իր հըսկա։

«Արևելքեն Արևմուտք» բոլոր ճնշվածների կռիվը բորբոքելու համար բանաստեղծը փոխում է իր քնարի լարերը։

29 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 207։

3

ՀԵԹԱՆՈՍ ՇԱՐԺՈՒՄ

Հերոսի նեոռոմանտիկական բնութագրում ուշագրավ մի մոմենտ կա. դա զոհաբերության և հարության գաղափարն է[30]։ Նիցշեի ասույթը պարզաբանող իր միտքը Սիամանթոն հենց այդպես էլ ձևակերպում է. զոհաբերությունը և հարությունը այն պահերն են, որոնք էլ կազմում են կյանքի հարատևությունը։

Հարության գաղափարը դրսևորվեց հեթանոս աստվածների վերադարձի և քրիստոնեական հոգևոր աստծու ժխտման մեջ։ Այստեղ նույնպես, հավանորեն անկարևոր չի եղել Նիցշեի դերը[31]։ Այդ աստվածների շարքում, որոնք հանդես էին գալիս իբրև կյանքի ու ժողովրդի վերածննդի խորհրդանիշ, հատուկ տեղ է գրավում Վանատուրը (Դիոնիսոս-Բաքոս)։ Պտղահասության, բնության զարթոնքի ու փթթումի, խաղողի և գինու այդ աստվածը իր մեջ խտացնում է կյանքի խոստումն ու հաղթական հարությունը (մեռան բոլոր հին աստվածները, միակ անմահը «... Ամենաբեր նորոց պտղոց տոնից հյուրընկալ դիցն...» Վանատուրն է՝ ըստ Վարուժանի «Վանատուր» բանաստեղծության)։ Այդ աստվածը մարմնացումն էր ոչ միայն մահվան ու հարության, այլև տառապանքի ու հաճույքի[32]: Այս ըմբռնումը որոշիչ նշանակություն ունեցավ ոչ միայն

---

30 Այդ իմաստն էր արտահայտում Վարուժանի հետևյալ ուշագրավ տողը. հերոսը ստեղծեց «կրոնք մը, որ ոչ թե միայն կյանքը կ'արփավետե, այլ նաև գերեզմանն ու գերեզմանին հեռավոր գաղտնիքը»։

31 Խոսքը վերաբերում է հատկապես Նիցշեի դիոնիսոսյան պեսիմիզմին «Ողբերգության ծագումից» մինչև «Կամքն առ տիրապետություն», ուր ի միջի այլոց նշվում է. «Աստված խաչի վրա՝ կյանքի անեծքն է, ցուցմունք այն բանի, որ նրանից հարկավոր է ազատվել. մասնատված Դիոնիսոսը կյանքի խոստումն է, ինչը հավերժորեն դարձյալ կծնվի ու կվերածնվի»։

32 «Հեթանոս շարժման» շրջանում Շանթը նույնպես խստորեն հակադրում էր իրար քրիստոնեությունն ու հեթանոսությունը, սակայն հետագայում, (1948 թ.) որոշ զուգահեռ է անցկացնում Քրիստոսի և Դիոնիսոսի տառապանքների միջև. «Աստված, որ եկած է աշխարհ, զոհաբերված է ու մահացած՝ իր մարմինն ու արյունը նվիրելու համար մարդկության, որ մարդկությունը մաքրե ու բարձրացնե։

Աստվածության մը աշխարհ գալը, տառապիլը ու մեռնիլը մարդկության

ստեղծագործական ուղղության համար. Վարուժանի «Հեթանոս երգերի» բնաբանն էր՝ «Ես կ՚երգեմ գինին.— բագիններուն ծիծաղը և խորաններուն արյունը։ Դարերու կյանքը կ՚երգեմ հանուն հաճույքի և տառապանքի Գեղեցկության»։

Բանն այն է, որ դիոնիսիզմը՝ հաճույքի և տառապանքի, մահվան և կյանքի, զոհաբերության և հարության, նահատակության և վերածննդի, ողբերգականի և հերոսականի միասնության փիլիսոփայությունը հիմք դարձավ քաղաքական-գաղափարական-էսթետիկական մի ամբողջ հոսանքի՝ «հեթանոս շարժման»։ Այսպես, Քրիստոսն ի Գողգոթա և խաչված Քրիստոսը կյանքի մերժման ու չարչարանքների, ասկետիզմի խորհրդանիշը դարձավ, հին հեթանոսական աստվածները դարձան ժողովրդի վերածննդի ու փրկության արտահայտություններ։ Աստվածայինն ու դիցականը եկան դարձյալ կարգավորելու աշխարհի գործերը, կամուրջ գցվեց միֆի և իրականության միջև։ Հեթանոսության թեման դարձավ քննարկման հիմնական նյութը, զբաղեցնելով արևմտահայ հասարակական միտքը նահատակությունից առաջ։ 1912—1914 թվականներին լույս տեսան Վարուժանի «Հեթանոս երգերն» ու Շանթի «Հին աստվածները», կազմակերպվեց գրական ասուլիսների մի շարք, նվիրված նաև այդ երկերի քննությանը, տպագրվեցին նաև զանազան ստեղծագործություններ, հոդվածներ կապված նույն հեթանոսությանը, լույս տեսավ «Նավասարդ» տարեգիրքը (խմբագիրներ՝ Դանիել Վարուժան, Հ. Ճ. Սիրունի), «Մեհյան» հանդեսի յոթ համարները (խմբագիր՝ Կոստան Զարյան), կազմակերպվեցին նույնիսկ նավասարդյան խաղեր։

Հ. Ճ. Սիրունին «Նավասարդում» գրում է. «Հեթանոսական տարին էր արդարև, անցնող տարին, որ նոր կայծ մը դրավ հայ շքավոր բեմին վրա և նոր լար մը՝ հայ քնարին անկենդան թիլերուն մեջ։

... Ես պիտի ուզեի հոն տեսնել Արվեստին ու Ցեղին աղբերներեն փրթած ճիչ մը, որ պիտի գար կենդանարար թարմություն

առաջադիմության ու բարձրացման համար հեթանոս կրոններուն մեջ ալ կա. այդ ըմբռնումը տարածված էր ամեն կողմ և սերտորեն կապված է բուսականության աշնանային թառամումին և գարնանային վերակենդանացման գաղափարին հետ»։ Տե՛ս «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 9, էջ 96—97։

մը կաթկթալու մեր տաղտկացած ու տաղտկալի քնարին թելերուն վրա, նոր պայքարներով թևակոխելու մեր հոգին ու գեղեցկության նոր հորիզոններ բանալու մեր աչքերուն առջև»[33]։

Հեթանոսության վերադարձի գաղափարը հանկարծ չդարձավ սևեռուն գաղափար, այն երկար տարիների որոնումների արդյունք էր։ Դեռևս 1908 թվականի մի նամակում Վարուժանը հայտնում էր, թե հեթանոս կյանքը օրեօր գրավում է իրեն և ինքը պատրաստ է սիրով ընդգրկելու «բանաստեղծական հեթանոսությունը»։ Հեթանոսությունը, աշնան ճոխություններով, բնության ու մարդու հարության պատկերներով պոետականացնում էր Սիամանթոն (1909 թ.), իսկ Սևակը «մահացման գիշերի» մեջ փորձում էր վերհիշել «հին կռապաշտ երգերը», «ասպազեն քաջերին»։

Փաստերի թվարկումը մեզ հեռուն կտանի, այնուամենայնիվ ուշագրավ է և այն, որ հեթանոս դարերի, աստվածների ու արվեստի փառքը չխամրեց նույնիսկ եղեռնական 1915-ից տասնամյակներ հետո։ Հեթանոս շարժման դեմքերից՝ բանաստեղծ Ահարոնը մինչև իր կյանքի ավարտը (1965) շարունակում էր գրել հեթանոսական ոգով բանաստեղծություններ, Հ. Ճ. Սիրունին Բուխարեստում շարունակեց հրատարակել «Նավասարդը», իսկ Լևոն Շանթը 1943—1946 թթ. գրած «Հայ բանահյուսությունը» ստվարածավալ աշխատությունում ընդհանրապես հիացմունքով խոսելով հին հեթանոսական բանահյուսության մեջ հեթանոս ոգու արտահայտությունների մասին, տալիս է երևույթը մեկնաբանող մի քանի վերլուծումներ— հայրենասիրության զգացումը և հին հերոսների պաշտամունքը սրվել է անկախության կորստի շրջաններում: Այնուհետև, գուսանական վեպերը համարելով գրաբար չնզված հայ ժողովրդի ստեղծած բարձրագույն արժեքները, քրիստոնեական դարաշրջանի ողջ գրաբար գրականությունը նա համարում էր ոչ միայն անարյուն, այլև անճայ: Նույն տեսանկյունից էր նա գնահատում նույնիսկ Հին կտակարանի լավագույն կտորները և Նարեկացուն. դավանանքով, հոգեկան տվայտանքով Նարեկացին ծնունդ է միջնադարի քրիստոնեության, բայց իր հոգեկան կազմով, խորքով, ճաշակով, բնածին հակումներով՝ հեթա-

33 «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 220։

նոսական դեմք։ «Զարմանալի աղոթք մըն է,— գրում է Շանթը «Մատյան ողբերգությանն» մասին,— ինքզինքն ու Քրիստոսը դեմդեմի դնելն ու իրարու հետ համեմատելը, ուր համեմատությունները ու հակադրությունները ինքնին բողոքի կերպարանք կ'առնեն. կռվի նման բան մը կը դառնա աղոթքը մարդկայինի ու աստվածայինի այս աստիճան մեծ անհավասարության դեմ և ուր հոգին իր խորքերուն մեջ մարդկայինի բարձրացմանն ու արժեքավորմանը կը ձգտի. կ'ստացվի Պրոմեթևսի ու Զևսի պայքարումը հիշեցնող պատկերացում մը զուտ հեթանոսական»[34]։

Նման պատճառաբանությամբ էլ Շանթը Նարեկացուն ներկայացնում է որպես հայկական ռենեսանսի ձայնն ու ոգին՝ մարմնի և հոգու ազատության պահանջ։

Այս մեկնությունները պարզորեն գծագրում են թե՛ դիոնիսիզմի ու հեթանոսության նորահայտ պաշտամունքի էական պատճառը՝ անկախության կորուստ, ողբերգական ճակատագիր, ազատության ելքի որոնում[35], թե՛ էսթետիկական դիրքորոշումը՝ հեթանոսությունը որպես գեղեցկի, ազատության, կյանքի և գերազանցի էսթետիկական արժեվորում, թե՛ ազգայինի (ցեղայինի) էությունը՝ որպես առավել կենսականի, մարդկայինի և լուսավորի ամբողջություն։ Ուրեմն քրիստոնեությունը նվազ ազգային է, նվազ գեղեցիկ է, նվազ մարդկային է, նվազ կյանքային քան հեթանոսականը։ Ասկետիզմի և հեթանոս էքստազի նույն հակադրությունը հաղթական հարության, ազատագրության նույն ըմբռնումը. երկար տարիները ասես քիչ բան են փոխել Շանթի մոտ, հեթանոս մտայնության արմատները այնքան խորն էին ու ամուր։

Էսթետիկական խնդիրները հեթանոս ծրագրի բովանդակու-

---

[34] «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 9, էջ 116։

[35] Դանիել Վարուժանը «Ազդակ»-ի խմբագրությանը գրում է. «Կռապաշտ է խուժանը. բոցին առջև միայն կխոնարհի։ Քանդել և այրել բարբարոս ժողովրդի մը համար առաքինություն է... Երջանիկ ապագան, ժողովուրդներու եղբայրությունը Աշխատանքի սրբարանին առջև՝ զոր մենք բոլորս ալ կհուսանք և կհետապնդենք...

Միթե դեռ Հայեր կա՞ն՝ որ ձեր ըսած խլուրդի գոյությունը կապրին։ Եթե մինչև հիմա ուրիշ ազգ մը մեր կյանքը ապրեր՝ իր մեջ մեկ պահպանողական չէր հաշվեր։ Միթե այսքան պղնձի և կրակի դարեր չկրցա՞ն ձուլել Գայլ Վահաններու սերունդ մը»։ Տե՛ս «Նամականի», էջ 174—175։

թյան անբաժանելի մասն էին կազմում։ Հին աստվածների վերակենդանացման ձգտումը Հ. Ճ. Սիրունին պատճառաբանում էր այսպես. «... շունչ տալու մեռած Աստվածներուն, ու հայրենի ավերակներուն վրա վերստին կանգնելու բագինները, հանուն Արվեստի ու Գեղեցկության պաշտումին, հուր դնելու վերստին Ատրուշաններուն մեջ՝ հանուն կյանքի և հաճույքի զոհաբերության. և կերտելու քով քովի նոր արձաններ Վահագնին ու Աստղիկին համար՝ հանուն Ուժին ու Սիրո ու անոնց միացումին։

Վահագնին... դո՛ւն, որ ապրելու ու կռվելու արբեցումը կուտաս մեզի:

Կեցցե՛ Կյանքն ու իր Կռիվը:

Աստղիկին... դուն, որ գեղեցկության ու սիրո վայելքը, հեշտանքը ու արբեցումը կուտաս մեզի:

Կեցցե Գեղեցկությունն ու Սերը»[36]:

Հին աստվածների առաջացումն իսկ հայ նեոռոմանտիկները կապում էին գեղեցկի, իրականության էսթետիկական յուրացման հետ։ Այսպես, Վարուժանը նկարագրելով Վենետիկից Աթենք իր ճանապարհորդությունը անդրադառնում է ինչպես հին հունական աստվածների, այնպես էլ գեղարվեստի ծագման հարցին. «Սալամինայի չնաշխարհիկ ծոցը, ծոց մը՝ որուն ջրերուն գեղեցկությունը անպատում է... կարծես այդտեղ ալիքներուն կապույտը երկնային թափանցիկություն մը՝ երազային գեղեցկություն մը կը զգենու նման կնոջ մը խաժ աչքերուն՝ որոնք իր հոգվույն լույսերով ողողված են։ Հիրավի՝ այդ ջուրերը միայն արժանի են Աստղիկներ ծնելու, ա՛յդ ջուրերը լոկ կրնան Դիցուհիին ծոցը վայելչորեն հորինել։ Ծովախորշը ամբողջովին շպարված է Ատտիկեի հզոր արևով... Միթե այդ տեսարանները, արևու այդ տիրապետումները չե՞ն՝ որոնք Հելլենական արվեստը ըրին հստակ և իրապաշտ։ Եթե հանկարծ, այդ լույսով ողողված, լեռներուն ծոցն ի վեր կույսի մը բարձրանալը տեսնեի, և դեռ նախապաշարումը ունենայի Աստվածուհի մը կարծելու՝ անշուշտ է որ զայն պիտի քանդակեի քրոջ մը բոլոր պարզությամբ, բոլոր մտերմիկ դիրքերով և բնական կիրքերով, առանց Նորմանտիայի անտառներուն խոր-

36 «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 223—224։

հուրդը հագցնելու անոր և առանց Ասորեստանի խորխորատներում հրեշածին խավարը։ Այսպես ըրին արդեն Հելլենները՝ երբ իրենց մտքին հավերժացման համար, և իրենց սրտին կրքերուն ամո՛քման ի խնդիր՝ ստեղծեցին ու կաղապարեցին իրենց աստվածները գերազանցորեն մարդկայնական»[37]։

Հին հունական դիցաբանության և գեղարվեստի «մարդկայնական» էությունը, առաջինի և երկրորդի կապը այստեղ հաստատվում է բնական պայմանների, աշխարհագրական միջավայրի օգնությամբ։ Հետազոտողները հաճախ են Միջերկրական ծովի շուրջն ընկած երկրների հին քաղաքակրթությունը քննում ու հիմնավորում ելնելով հենց այդ տվյալներից։ Աշխարհագրական դետերմինիզմը, որ նկատվում է Վարուժանի մեկնաբանության մեջ, մանրամասնորեն մշակվեց հատկապես Հիպպոլիտ Տենի միջավայրի սոցիոլոգիական տեսությունում (աշխարհագրական, կլիմայական պայմանները ռասայի, պետական կառուցվածքի և բարքերի հետ հիմնական գործոններից են, որոնցով, ըստ Տենի, պայմանավորվում է տվյալ երկրի ու պատմաշրջանի գեղարվեստի բնույթը)։ Ամենայն հավանականությամբ Վարուժանը հենց Տենի այդ տեսության ազդեցությամբ էլ հին հունական դիցաբանության ու գեղարվեստի ծագումն ու բնույթը ուղղակիորեն արտածում է Միջերկրականի ավազանին, մասնավորաբար Հունաստանին հատուկ բնության գեղեցկություններից։ Իհարկե, այդ գեղեցկությունները գեղարվեստի զարգացման համար որոշ նշանակություն ունեցել են, սակայն Վարուժանը դիմելով աշխարհագրական դետերմինիզմին, չափազանցնում է գործոնների դերը, չգտնելով հարցին ավելի արդյունավետ պատասխանելու ուղին։ Նման մոտեցման դեպքում, նա հարկավ չէր կարող նկատել, որ մինչև բնական գեղեցկություններից ներշնչվելն ու ստեղծագործորեն յուրացնելը, արվեստագետը ձևավորվում է տվյալ հասարակական կյանքի պայմաններում և թե՛ բնությունը, թե՛ բարքերը, թե՛ մտավոր վիճակը անդրադարձնում ու մեկնաբանում է որպես որոշակի անհատականություն, որը թեև նույնիսկ մեծացել է տվյալ աշխարհագրական միջավայրում, սակայն որի ստեղծագործական նկա-

[37] Դանիել Վարուժան, Երկեր, էջ 353։

րագիրը, էսթետիկական, գաղափարական, բարոյական, քաղաքական դիրքորոշումը պայմանավորվել են հասարակական տվյալ կեցությամբ։ Ուստի և թե՛ դիցաբանությունը, թե՛ գեղարվեստը որոշակի հասարակական կեցության ու տնտեսակարգի արդյունք էին և որքան էլ XX դարասկզբի բանաստեղծը հիանար «լեռներում ծոցն ի վեր կույսի մը բարձրանալով», երբեք չէր կարողանալու դիտել նրան նույնպիսի հայացքով, ինչ հայացքով դիտել էր հին հույն արվեստագետը, ինչ հայացքով կերտել էր իր աստվածների հավերժորեն գեղեցիկ պատկերները։ Ահա թե ինչու, որքան էլ կատարյալ ու իդեալային լիներ կլասիկ գեղարվեստի էսթետիկական էությունը, ժամանակակից կյանքն իրենը պիտի թելադրեր։ Իզուր չէ, որ հին աստվածների և բնության գեղեցկության «լուսեղեն էության» ընկալումն առհասարակ հակադրվում էր ժամանակակից կյանքի բրտությանը, գորշ ու գետնաքարշ գոյությանը, որ աշխարհագրական միևնույն պայմաններում բացառում էր գեղարվեստի նույնպիսի ծաղկումը. «Այժմ նոր Ծունանն է՝ որ շոգենավերու մեջ իր արծաթները բեռցուցած՝ գարշ ծուխով մը ողողելով այդ հորիզոնը՝ կանցնի կ'երթա՝ առանց անգամ մըն ալ բարձրանալ կարենալու իր պապերուն հանճարին սյունին վրա Հոնիական»[38]։ Ըստ երևույթին, այստեղից կարելի է եզրակացնել, հանճարի, ինչպես և հերոսի ծնունդը (որը և բախտորոշ նշանակություն պիտի ունենա պատմության առաջադիմական ընթացքում) կապահովվեր, եթե ապահովվեր նաև հին «մարդկայնական աստվածների» վերադարձը։ Սակայն չպետք է մոռանանք միայն, որ այս աստվածների նեոռոմանտիկական բնորոշման մեջ գործում են (Նիցշեի հետևությամբ) ինչպես ապոլոնյան լուսավոր ու ներդաշնակ պատկերները, այնպես էլ դիոնիսոսյան խելահեղ հիացմունքն ու սարսափը, գործում է ինչպես հաճույքի, այնպես և տառապանքի սկզբունքը[39]։ Ավելին, տառապանքի սահմաններն անհամեմատ լայն են երջանկության սահմաններից, հեթանոս աստվածները տեղի են տալիս իրականության գողգոթաների առաջ։ Ասես ամփոփելով պատմու-

38 Դանիել Վարուժան, Երկեր, էջ 354։

39 «Ապոլոն... որի անունը ըստ բառարմատի կոչվում է «ճաճանչափայլ», լուսավոր աստված է և թագավորում է նաև ֆանտազիայի ներաշխարհի գեղեցիկ երևութականության վրա»,— գրում է Նիցշեն («Происхождение трагедии...», М., 1900, стр. 34)։

թյան դառը փորձը, Շանթը հանգեց այն համոզմունքին, որ գեղարվեստի կալվածը ողբերգականն է, տառապանքն է. «Գեղարվեստական պատմությունները միշտ եղեր են ու պիտի ըլլան դժբախտություններու, դժվարություններու, ցավերու, զրկանքներու ու ծանր մաքառումներու նկարագրություններ. որովհետև ատոնք են երջանկությունը իր ուղիղ գծեն շեղողը և ատով ալ ինքնահատուկ ու հետաքրքիր։

... Որչա՜փ խոր է ու կենսալից «դժոխքը» իր սատանաներով, իր «չար»-երովն ու տանջանքներովը, հոտ տառապանքն է և տառապանքը նկարագրելու վարպետ է գեղարվեստը։ Դժոխք մտնողը, իրավ է, «հույսը պիտի թողնե», բայց ոչ նկարագրելու հաջողության հույսը. և բնավ պատահական չէ, որ Դանդեի եռաճյուղ երկին իրական գեղեցկությունը «Դժոխքն» է. իր հաջորդ մասերուն՝ «Քավարանին» ու «Արքայության» մեջ եթե գեղարվեստական տաքություններու կը պատահինք՝ ատոնց ցոլքն ու ճառագայթը դժոխքեն կուգա կամ մեր այս աշխարհքեն, որ նորեն դժոխք մըն է»[40]։

Կյանքի դժոխքի առաջ, գոյի պեսիմիստական ընկալման առաջ մնում է լույսի մի ճառագայթ՝ էսթետիկականը։ Աhա հիմնական ազդակներից մեկը, որ հայկական նեոռոմանտիզմը տարավ ազատագրական պայքարի ուղով.

Աստվածային մարմարներու զանգվածներեն՝
Քու Ձեռքուդ խենթությանը համեմատ,
Եթե կ'ուզես, Տառապանքը, դարերուն համար, քանդակե՛.
Բայց, մի՛ մոռնար, Անոր աչվըներն ու բերանը ու հոգին,
տարփորեն,
Ընդվզումի ստինքներուն կարկառելու...։

4

ԳԵՂԵՑԻԿԸ ԵՎ ԿՅԱՆՔԸ

Նեոռոմանտիկների համոզմունքով՝ կյանքի համար մղված կռիվը կռիվ է գեղեցկի համար։ Այդ կռիվը ուժերի զարթոնքի ու

40 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 5, էջ 393։

բազմապատկման, արգելքների ու դժվարությունների առաջ կանգ չառնող «արբուն Զորության», մի խոսքով հերոսականության հաստատման շնորհիվ միայն կարող է իրականացվել և հասցնել հաղթանակի։ Արդ, այստեղից իսկ գեղեցկի ըմբռնումը ուղղակիորեն կապվում է հաղթական հերոսականության հետ կամ պարզապես այն ամենի, ինչ դրսևորվում է որպես զորություն, որպես ուժերի ծաղկման արտահայտություն։ Այս տեսակետը հաճախ էր պաշտպանվում և տարածված էր ոչ միայն արվեստագետների շրջանում, այլև ժամանակի տեսաբանների։ «Ուժերու ներդաշնակությունը գեղագիտապես և ընկերաբանորեն» հոդվածում Գեղամ Վարդապետ անունով մի տեսաբան գեղեցիկը սահմանում է որպես ուժերի ներդաշնակություն, որ «Կը թարմացնե, կ'աճեցնե կորովը»։ Հասարակական կյանքում գեղեցիկ և հաճելի է այն, ինչ ներդաշնակ է, հետևաբար և «հավաքական կորովի առաջացման պատճառ»[41]։ Ներկա սահմանումից բխող միանգամայն տրամաբանական եզրակացության համաձայն, սրան հակառակ, տգեղը ճնշում, պակասեցնում է մարդկային ուժերը. այն այլ բան չէ, քան ուժերի աններդաշնակություն, անհամերաշխություն։

Առողջի, ներդաշնակի, հզորի հետ կապվելով գեղեցիկը ներկայանում է որպես լիարյուն, պոռթկող, էքստատիկ վիճակների ու կյանքի էսթետիկական խտացում, և հերոսականն ու էսթետիկականը, ինչպես իր տեղում նշեցինք, փոխկապակցվում են։ Ուժի փառաբանությունը («Ուժին փառքը») բարձրանում էր կոտորածներից ու նախճիրներից և իզուր չէ, որ Սիամանթոն ջարդարարների ոհմակի բիրտ կամքն ու կորովը ընկալում է որպես կրոնական մոլեռանդություն, գողության, կողոպուտի, ավերի միջոց և ոչ թե գաղափարի ու գեղեցկության։ Ուստի և նա հայ մյուս նեոռոմանտիկների նման զորությունը չի անջատում արդարությունից, ազատությունից, չի անջատում գեղեցկից, և այս հասկացությունները, որ ձեռք են բերում բացառիկ նշանակություն, այլ բանի չէին ծառայելու, քան.

---

41 «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1913, թիվ 36, էջ 133։

Կանխող հավիտենական ու ճշմարիտ ոստաններուն,
Աստվածադիր հիմնաքարերը կարենալ կրելու համար...

Արդ. «Իդեատանց ու դարավոր ցեղի» զորության քարոզը ոչ այլ ինչ էր, քան ազատության և գեղեցկի համար պայքարելու քարոզ։ Գեղեցկի, զորության և ազատության ամուր փոխկապակցությունը հայկական նեոռոմանտիզմի ստեղծագործության և տեսության մեջ դրսևորվում էր ամեն անգամ, երբ որևէ առիթով խոսք էր բացվում այդ հասկացություններից որևէ մեկի մասին։ Դրա ցայտուն օրինակներից է Հ. Հ. Աստուրյանի «Հայկական դրամներ» հոդվածը՝ տպագրված «Նավասարդ» տարեգրքում։ Գեղեցկություն, ճաշակ, գեղարվեստ փնտրելու համար, գրում է նա, պետք է դառնալ հելլենական դարաշրջանին։ Մինչդեռ կիլիկյան դրամները հեռու են «ախորժելի տպավորություն մը գործելե», որովհետև երբ Արևմուտքում սկսել էր վերածնունդը, Կիլիկիան ծվեններու էր բաժանված, կորցրել էր իր ազատությունը։ Եվ գեղեցկի ու նուրբ ճաշակի վերահաստատման, գեղարվեստի նոր կոթողներ կերտելու օրը, նրա կարծիքով, կգա այն դեպքում, «... մինչև որ հայ քաջազուն մը գտնե լեռան գագաթ մը՝ պարզելու համար ազատության դրոշը, ինչպես Արտաշես մը գտավ Մասիսը, Ռուբեն մը Տավրոսը»[42]։

Կիլիկիայի քրիստոնեական գեղարվեստի էսթետիկական արժանիքները չէին համապատասխանում գեղեցիկի «հեթանոսական» ըմբռնմանը։ Ներկա դեպքում էական չէ, թե որքանով էր քննադատելի այս մեկնաբանությունը։ Էականը գեղեցկի ու ազատության փոխկապակցության հիմնավորումն է, այն համոզմունքը, որ գեղեցիկը ազատության հայտանիշն է, որ ազատության պայմաններում միայն կարող է գեղարվեստի վերելք լինել, ինչը ճնշված և կոտրվող մի ժողովուրդ կարող էր երազել միայն։ Այսպիսով, գեղեցկի ըմբռնումը մշակվում էր ազատագրության ծրագրին առընթեր։ Երիտասարդությունը, գրում է Վարուժանը, պետք է պատրաստվի «... գեղեցկին և արդարության կռվին համար։ Գեղեցիկ

42 «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 311։

կռիվը «Ազդակ»-ի նշանաբանը տեսնելու հրճվանքն ունիմ։ Գեղարվեստը զենքերու դրվագումով կսկսի։ Եվ այդ է միայն մեծ արվեստը. մինչև իր հաղթանակը (որ մարդ էակին հաղթանակն է նաև)... Ստրուկ և հերոս հայ ժողովուրդը կրկեսեն դեռ նոր ելած, արյունոտ, քրտնաթոր և տապահեղձ, ամբողջ հոգևին ծարավ է, լույսի կուժը անհրաժեշտ է մոտեցնել իր շրթունքներուն։ Կուժ մը որ մաքուր և ազատաօդ աղբյուրներու մեջ միայն մխրճված ըլլա»[43]։

Հայկական նեոռոմանտիզմի էսթետիկական ծրագրում գեղեցկի կախումը ուժից, կյանքի առողջ ու ներդաշնակ արտահայտություններից այնքան ուղղակի, այնքան կայուն էր, որ «հեթանոս շարժման» վերելքի տարիներից շուրջ երեք տասնամյակ անց, Շանթը Եղիա Տեմիրճիպաշյանի անձնական ու ստեղծագործական «արևասովոր», հակասական նկարագիրը պարզելիս պնդում էր, թե նրա գործերում չկա «մասնավոր վեհություն, խորություն», թե դրանք առողջ գրություններ չեն. «Անշուշտ,— շարունակում է նա,— առողջն ու անառողջը դյուրին չէ իրարմե զատելը հոգիի արտահայտություններուն մեջ. և հանճարն ու խենթությունը սահմանակից են, կ՚ըսեն իրարու։ Ընդունինք. բայց ինչքան ալ որ զիջումներ ընենք, միշտ ալ հոգեկան առողջությունը կը մնա իբրև հիմնական աղբյուր և՛ կենսունակության, և՛ թռիչքի, և՛ գեղեցկության»[44]։

Գեղեցկի այս միակողմանիորեն չափազանցված բնորոշումը միայն առողջի, զորեղի, կենսալի փթթման միջոցով, բանը հասցընում էր նույնիսկ բիոլոգիզմի, հասարակական երևույթները անմիջապես լուսավորելու բնական կյանքի ծագման, ծավալման, ծաղկման օրենքներով։ Հասկանալի է, այս հայացքը, որ ժխտում էր, ըստ էության, ասենք, հին և նոր գեղարվեստում տեղ գտնող դալուկ գեղեցկությունները, տխուր ու հոգեմաշ վիճակների հմայքը, չէր կարող չառաջացնել, օրինակ, սիմվոլիստների կամ սիմվոլիստական ոգով կրթված արվեստագետների դժգոհությունը։ Պատահական չէ, որ Վահան Տերյանն իր «Հայ գրականության

---

43 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 168։
44 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 9, էջ 360։

գալիք օրը» դասախոսությունում «հեթանոս շարժումը» ներկայացնում է որպես «սուտ հեթանոսություն», «անամեջ ազգամոլության ախտ», «ծամածռություններ» և այլն, թեև դրանով տարված են նաև «շատ» շնորհալի գրողներ»։

Ներկա դեպքում, հարկավ, էական չէ ու միայն արտահայտման ձևը, այլև նույնիսկ այն, որ Տերյանը փաստորեն չէր թափանցել, իր խորությամբ ու լայնությամբ չէր ըմբռնել «հեթանոս շարժման» էությունը։ Սակայն դժվար չէ պատկերացնել, թե իսկապես ինչ բանավեճ կարող էր մղել նա «հեթանոսների» հետ «առողջ, զորեղ» գեղեցկին ընդդեմ, մերկ ցնարբիամ մարմնի, աճելության, կյանքի պոռթկուն ծաղկման, պտղավորման, բնության հախուռն պատկերներին հակադրելով նրբազգաց, փխրուն, տխրամած հոգու ներքին նվագներն ու տեսլաշխարհը— Վարուժանի ու Սիամանթոյի հունձի աշունների փոխարեն նա պիտի պաշտպաներ տերևաթափն ու հուսալքման անձրևոտ աշունների էսթետիկական գերադասությունը։ Պարադոքսն այն է, որ առաջիններն ապրում էին անհեռանկար և արյունոտ Թուրքիայում (իհարկե, ժողովրդի վերածնության հույսեր կային «հեթանոս շարժման» տարիներին, սակայն ոչ միայն այդ տարիների համեմատական բարվոք մթնոլորտն անգամ չի կարելի համեմատել ռուսահայ կյանքի պայմաններին, այլև ժամանակավոր բարվոքումը ազգային ողբերգությունից խուսափելու կայուն երաշխիք չէր կարող լինել), երկրորդը՝ ժողովրդի գոյությունն ու ապագան ապահոված Արևելյան Հայաստանում։

Սա հետաքրքիր փաստ է թերևս գեղարվեստի սոցիոլոգիայի համար. հարցի պատասխանը կարելի է որոնել, ասենք, հասարակական կյանքի հանգամանքների մեջ, որոնք էլ որոշում են գեղարվեստի էությունն ու ուղղությունը։ Ներկա դեպքում ստացվում է, որ որքան ճնշումները, բռնությունը խստանում են, գեղարվեստը ստանում է առավել մարտնչող, առավել ազատասիրական ոգի։ Եվ դրա մեջ է գեղարվեստի գործուն նշանակությունը։ Եթե այն չհակադրվի տվյալ հասարակարգի հակամարդկայնությանը, չգնա «հոսանքին հակառակ», կկորցնի ոչ միայն իր գաղափարական-հումանիստական ուժը, այլև էսթետիկական արժանիքները։ Գեղեցկի և արդարության կռվի, գեղեցկի և զորության համատեղումը

Հայկական նեոռոմանտիզմում, այս օրինաչափության ցայտուն ապացույցն է։

Տերյանի պոետական տեսլաշխարհը և հայկական նեոռոմանտիզմի «հեթանոս» պոետիզմը հանդես են բերում էսթետիկական տարբեր հայեցությունները հատկանշող հետևյալ գծերը— եթե առաջինի տեսլաշխարհը առավելապես «երաժշտական» է, երկրորդինը՝ «նկարչական» է, եթե մեկի մոտ գերակշռում են արվեստագետի ներաշխարհում տարածվող նուրբ և անորսալի թրթիռների սիմվոլիկ դրսևորումները, մյուսների մոտ գերակշռում են ուժի, հաղթական հարության, կենսալի գեղեցկության ու աճելության ցայտուն, գունագեղ, արտաշխարհային պատկերները։ Բնական է, որ այս հայեցություններից յուրաքանչյուրի հիմքում ընկած է էսթետիկական որոշակի սկզբունք։

Երբ առիթ էր լինում հիշել իր կրած ստեղծագործական ազդեցությունների մասին, Վարուժանը նշում էր Ռուբենսի, Վան-Դեյկի, Իորդանսի, Տիցիանի անունները, Վենետիկը և Ֆլանդրիան՝ մեկը «իր գույներով», մյուսը իր «բարբարոս իրապաշտությամբ»։ Այս երկուսն են հորինել. «... վրձինս զոր սնափառությունն ունիմ թաթխած ըլլալու միմիայն հայրենի հողին որդան կարմիրին մեջ և ծովածուփ արյանը»[45]։ Մի այլ առիթով, դարձյալ նա նշում է, թե Վենետիկում «մտածումներս նկարել սորվեցա»։ Եվ գերագնահատելով իտալական ու ֆլամանդական բնության ու հատկապես գեղանկարչության ազդեցությունն իր վրա, նա եզրակացնում է, թե այդ երկրների կյանքն ու գեղարվեստը թերևս եղան պատճառ, որ իր արվեստը հակվել է դեպի «իրապաշտություն»։ Մինչդեռ, այդ ազդեցությունները պարզապես նպաստել են մշակել պոետական այն հայեցվածքը, էսթետիկական այն հայացքը, որ գերապատվություն էր տալիս ավելի «նկարչական», քան «երաժշտական» պոեզիային, տեսողական զգայարանով հաղորդվող գեղեցիկը գերադասելով լսողականով հաղորդվող գեղեցկից։ Հակառակ դեպքում այն հատուկ կլիներ թերևս միայն Վարուժանին։ Մինչդեռ, խոսելով Սիամանթոյի մասին, նա այն կարևոր հանգամանքն է նշում, որ «Նոր ձևափոխում կրած էր իր տաղանդը, պատկերները

---

45 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 158։

ավելի որոշ էին դարձած, և վիպողի շունչ մը կար իր մեջ. կը պատմեր ոճիրը զայն նկարելով։ Կնոջ մարմիններու և զարդերու նկարագրությունը նորություն մըն էր իր այդ գիրքին մեջ, հաջող նորություն մը, ամենեն տարամերժ գույները կը շաղվեին ու կը համադրվեին իր գրչին տակ, իր պաստառին վրա.— Տաղանդավո՜ր ոճրագործություն»[46]*։*

Նույն տեսանկյունից է Շանթը ներկայացնում Վարուժանի ստեղծագործությունը. նրա պոեզիան նույնիսկ «դժվար է քնարերգություն անվանելը», «ավելի նկարիչ է, քան քնարահար», նրա «նկարները այլազան են ու բազմերանգ»։ Իր «Բանահյուսական ճարտարապետություն» (1927—1928 թթ.) աշխատությունում Շանթը պարզորոշ ասում է. «Կյանքի մեջ աչքը միշտ գերադաս է ականջեն, իբրև ավելի հստակ, ավելի ճիշտ և ավելի բազմակողմանի տեղեկատու, մասնավորապես ինչ որ կը վերաբերի իրերու լույսին, գույնին, ձևին, դիրքին, շարժումին, տեղափոխության և վիճակափոխության։ Այս պարագաներուն մեջ ականջը շատ տկար փոխարինող մըն է։ Ինչքան ալ նուրբ լեզու ունենանք և նկարագրելու շնորհք՝ փոխարինել չենք կրնար երբեք աչքով տեսնվածը։ Միայն հոն, ուր աչքը որևէ արգելքի մը պատճառով լրիվ տեղեկացնել չի կրնար մեզի, հոն է որ կ'սկսի ձայնի ու ականջի կարևորությունը»[47]*։ Այստեղից էլ արվում էր այն եզրակացությունը, թե որպիսի նշանակություն ունի բեմական երկի ցուցադրումը, կառուցումը տեսողության սկզբունքով։*

Հասկանալի է, որ հայ նեոռոմանտիկները չէին կարող բացարձակապես անտեսել լսողության տիրապետությունը գեղարվեստում, սակայն, ըստ երևույթին, նրանք զգում էին, որ իրենց ստեղծագործության ազդեցությունն ու հասարակական հնչեղությունն անկասկած ավելին կլիներ ժողովրդական լայն զանգվածների շրջանում, նյութի «նկարչական» մատուցման դեպքում։ Իհարկե, սա չէր տեսողությանը գերապատվություն տալու բուն պատճառը. այն պետք է որոնել գոյի էսթետիկական յուրացման, փիլիսոփայական իմաստավորման ամբողջության, այլ խոսքով

46 Սիամանթո, *Ամբողջական գործեր*, էջ 485։

47 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 5, էջ 415։

հայ նեոռոմանտիկների պոետիկական, էսթետիկական, փիլիսոփայական հայացքների ամբողջության մեջ։ Այնուամենայնիվ, տեսողական, «շոշափելի», «աշխարհիկ», «մարմնավոր» գեղեցկի որոնումն ու հաստատումը սոսկական տուրք չէր «հեթանոս էքստազին» կամ թե սխալ ըմբռնված և անիմաստորեն վերակենդանացրած հեթանոս անցյալին։

Երբ Վարուժանը խոսում էր իրապաշտության մասին (ռեալիզմ) կամ այդ իրապաշտությունը ներկայացնում էր որպես գեղեցկին հասնելու ամենաուղիղ գիծ, նա առավելապես նկատի ուներ տեսանելի գեղեցիկը, ներկայացնում էր իրականությունը առավել բնական-առարկայական կերպարանքներով, լինի դա բնապատկեր, մի նատյուրմորտ, մարդկային մարմնի մի շարժում, թե մասերի հաջորդական պատկերում, միևնույն է։ Արդ, տեսանելի գեղեցիկը միաժամանակ և «իրապաշտ» գեղեցիկն է։ Սակայն բանաստեղծը ոչ թե սահմանափակում է գեղեցիկը տեղադրելով միայն ռեալիզմի մեջ, այլ հակառակը. քանի որ «գեղեցկությունը բազմանկյուն հատվածակողմ մըն է», որ ողողվում է վերից արևի նման նայող մեծ արվեստագետի հոգու լույսով, իր «ամեն անկյուններեն» շողեր է արձակում, ապա իրապաշտության մեջ էլ, Վարուժանի եզրակացության համաձայն, պիտի որոնեն «բոլոր մյուս դպրոցները՝ դասական, սիմվոլիստ, ռոմանտիկ» և այլն։ «Բնության և հոգվույն» գեղեցկությունների «անկարչական» արտացոլումը ըստ երևույթին, Վարուժանի կարծիքով, առավել ճշգրիտ արտահայտությունն էր, առավել մոտ «զանոնք նկատել ինչպես որ են» սկզբունքին՝ իրապաշտությանը։

Գեղեցկի անմիջական կապը կենսուժի, ներդաշնակի հետ, խնդիրն անմիջապես փոխադրում էր հաճույքի կամ պարզապես էսթետիկական վայելքի ասպարեզ։ Շանթը հենց այդպես էլ մեկնաբանում է գեղեցկի էությունը — գեղեցիկ, վերջ ի վերջո նշանակում է հաճելի: Որպեսզի նման սահմանման շնորհիվ հասկացություններն այնուամենայնիվ բացարձակապես չնույնանան և չկորցնեն իրենց որոշ յուրահատկությունը, Շանթը տարբերակում է հաճելիի տեսակները ըստ տարբեր զգայարանների։ Անմիջական շփումով (շոշափելիքով և ճաշակելիքով) ստացած տպավորությունները (ջերմություն, ողորկություն, հոտ, համ և այլն) անվանվում

են ախորժելի կամ անախորժ։ Իսկ գեղեցիկ է կոչվում աչքի ու ականջի միջոցով ստացված լույսի ու ձայնի տպավորությունների հաճելին։ Այսպես տարբերակված գեղեցիկը, այնուհետև ներկայացվում է հասարակական կարծիքի և սուբյեկտիվ ընկալման դիտակետից— Շանթը գեղեցկի մեջ տեսնում է մեծամասնության կարծիքի խտացումը, աչքի ու ականջի այն տպավորությունները, որոնք հաճելի են. «... որոշ գնահատող ընդհանրության մը զգացումով, որոնք իրենց վրա կը կրեն գեղեցիկ կոչվելու համար ընդհանրության մը կողմեն անհրաժեշտ համարված պայմանները»[18]։

Այսպիսով, գեղեցիկը որոշվում է հաճույքի համաձայն, գեղարվեստը ներկայանում է որպես հաճելիի,- վայելքի արվեստ, գեղարվեստական աշխատանքը մարդու հոգեկան հաճույքը և զգայական-հուզական աշխարհի վայելքները աչքի առաջ ունեցող աշխատանք։

Այսպես առա վայելքը թափանցում է գեղարվեստի թե՛ ստեղծագործման, թե՛ ընկալման ոլորտները, թափանցում է գեղեցկի տարածման թե՛ անհատական, թե՛ հասարակական ասպարեզ։ Վայելքը անխուսափելի այն վիճակն է, որը և հիմնականն է էսթետիկականի ու գեղարվեստականի հաստատման մեջ։ Բանն այն է, որ նույնիսկ ողբերգականը Շանթը ներկայացնում է որպես սփոփանք մարդու համար, այսինքն՝ դարձյալ մի այլ տեսակի «հաճույք», որի առաջ նսեմանում են կյանքում ապրած տառապանքները։ Եթե պնդենք, որ գործ ունենք հեդոնիստական մի հայացքի հետ, ուր հաճույքից, վայելքից դուրս մնացած ամեն ինչ դուրս է մնում նաև էսթետիկայի ու գեղարվեստի սահմաններից, ապա դժվար չի լինի բացատրել նաև հեթանոս ոգու արթնացումն իբրև հաճույքի սկզբունքի հերթական դրսևորում։ Շանթի համոզմունքով՝ գեղարվեստական կոչվում է հոգեկան այն արտահայտությունը, որ «... կը կատարվի միմիայն այդ արտահայտության պատճառած բավարարության համար»[19]։

Գեղեցիկը գեղարվեստի և բնության մեջ վայելելու համար պետք է մշակված և զարգացած արտաքին զգայարանական

---

[18] «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 5, էջ 249։

[19] Նույն տեղում, էջ 301։

զգացմունքներ», այսինքն՝ ճաշակ ունենալ։ Էսթետիկական դաստիարակության սիստեմում Շանթը ճաշակի զարգացման մի շարք միջոցներ էր առաջարկում, որտեղ դարձյալ կենտրոնական հարցը էսթետիկական հաճույքի մակարդակին հասնելու հարցն է։ Այստեղից կարելի էր թերևս ուղղակի եզրակացնել, թե, Շանթի տեսակետի համաձայն, ինչպես գեղարվեստի, այնպես էլ ունկնդրի, ընթերցողի հիմնական նպատակը հաճույքի արտացոլմանը կամ հաճույքի բավարարությանը հասնելն է։ Իսկ եթե այդպես է, ապա. գեղարվեստն ավելի հարմար նյութ չի կարող ունենալ, քան սոսկ այն, ինչ հաճելի է ինքնին։ Սակայն իր տեսական աշխատություններում զարմանալի հետևողականությամբ էսթետիկական հաճույքի ու վայելքների պաշտպանությամբ հանդես եկող Շանթը, «վայելքի երգիչ» Նաղաշ Հովնաթանի ստեղծագործության մասին խոսելիս, նկատում է, որ վայելք, լիացում, խրախճանք, զվարճություն նկարագրող նրա գործերը խորք չունեն և միջակությունից վեր գրեթե չեն բարձրանում, որքան էլ տաղանդ ու արվեստ ունենա հեղինակը։ Ինչո՞ւ. որովհետև այդ վիճակները արդեն «հասած», «ձեռք բերված» վիճակներ են, մինչդեռ մարդկային հոգին չի կարող կանգ առնել եղածի վրա. «Մարդը գեղեցկացնողն ու բարձրացնողը իր ձգտումն է, իր թափած ճիգերը, իր մագլցիլը, իր տառապիլը։ Եվ ինչքան դժվար ու տաժանագին է անցնելիք ճամփան, այնքան մեր ունեցած հետաքրքրությունն ու գնահատանքը կը բարձրանա։ Եվ ճիշտատոր համար էլ գրագետներն ու արվեստագետները բնազդորէն կամ բնականորեն շարունակ իրենց հերոսներու այդ ճիգերն ու գալարումներն է, որ կը նկարագրեն։ Հանգըստի, վայելքի, հասած ըլլալու ու երջանկության վրայեն արագ կը սահին, թեթև կը շոշափեն...

Գեղարվեստները տենչանքի, կարոտի, մաքառումի ու տառապանքի պատկերացումը քանդակելու համար են ստեղծված»[50]։

Թվացող հակասությունը հաճույքի տեղի ու դերի այս մեկնաբանություններում կարող է ծագել, եթե հաշվի չառնվի, որ Շանթը խոսում է էսթետիկական հաճույքի, ավելի ճիշտ՝ էսթետիկական անշահ հաճույքի մասին, որը չի կարող զուտ օգտա-

[50] «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 9, էջ 301—302։

պաշտական նպատակներ հետամտել և չի կարող սահմանափակվել միայն հաճելիի, բարեկեցիկի, «կիրառական» վայելչության շրջանակում։ Էսթետիկական հաճույքի այս ըմբռնումից ելնելով է Շանթը նախնադարյան մարդու ժայռապատկերները կամ Վեներայի հին հունական քանդակները համարում միայն ու միայն «ներքին զգացական դրդիչների» արդյունք, ուր չկար «ոչինչ արտաքին գործնականություն»։ Արդ, հին հույն քանդակագործը «կանացի մարմնի գեղեցկություններեն կրած իր արբեցումն էր, որ կը մարմնավորեր, գեղեցկության իր պաշտամունքը, գուցե և որոշ փիլիսոփայական ու երախտագիտական ջերմեռանդություն մը դեպի այդ գեղեցկություններն ստեղծող ու ներկայացնող դիցուհին։ Բայց այս բոլորը նորեն ներքին հուզական մղիչներ են, հոգեկան ներքին պատճառներ, ներքին զգացական աղբյուրներ, ուրկե կը բխին անխտիր և՛ նկարը, և՛ դերասան, և՛ բանաստեղծ, մեկ խոսքով՝ բոլոր գեղարվեստները»[51]։

Այստեղից պարզորեն երևում է, որ հակասությունը պետք է որոնել ոչ թե վերը բերված օրինակներում, երբ էսթետիկական հաճույքի սկզբունքը հաստատելով հանդերձ Շանթը գեղարվեստական լուրջ արժեք չի գտնում «արդեն ձեռք բերված» վայելքների ու հաճույքների նկարագրություններում, այլ հենց էսթետիկական հաճույքի բուն մեկնաբանության մեջ։ Բերված տողերում իսկ ներքին հակասություն կա. եթե իհարկե, «արտաքին գործնականությունը» չհասկանանք, օրինակ, որպես լոկ շահութաբեր առևտրական գործարք, այլ որպես դեպի կյանքի այլևայլ երևույթներն ուղղված ակտիվ էսթետիկական և ոչ էսթետիկական (գաղափարական, քաղաքական, էթիկական և այլն) վերաբերմունք, ապա պարզ է, որ վերջին հաշվով անիմաստ է խոսել ինքնանպատակ կամ «անշահ արբեցումների», գեղեցկության «մաքուր պաշտամունքի» կամ փիլիսոփայական «մաքուր» ջերմեռանդության մասին։

Չի կարելի պնդել, թե էսթետիկական հաճույքը բնորոշելիս Շանթը բացարձակապես ժխտում է օբյեկտը՝ ամեն ինչ փոխադրելով սուբյեկտի ներքին ապրումների ասպարեզ. ինչպես տեսանք, նա գեղեցիկ համարում էր տեսողության և լսողության միջոցով ար-

[51] «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 5, էջ 248։

տաշխարհից ստացված տպավորությունների հաձելին։ Այնուամենայնիվ, օբյեկտիվ իրականությունը երկրորդական նշանակություն է ստանում նրա մեկնաբանություններում, իսկ «ներքին զգայական դրդիչները» առաջ են մղվում, դառնալով էականն ու բնորոշը գեղեցկի, էսթետիկական հաճույքի մեկնաբանության մեջ։ Օբյեկտը վերածվում է սոսկ արտաքին առիթի՝ գեղեցկի զգացողության կամ էսթետիկական հաճույքի առաջացման, գեղարվեստական երկի ստեղծման համար։ Սուբյեկտն իրենով, իր ներքին հոգևկան աղբյուրներով լցնում է թե՛ գեղարվեստական երկի, թե՛ գեղեցկի ու էսթետիկականի բովանդակությունը։ Գեղեցկի, ըստ էության սուբյեկտիվիստական այս մեկնաբանությունում բացակայում է արվեստագետի և իրականության, օբյեկտի և սուբյեկտի դիալեկտիկական փոխհարաբերությունը, և դժվար է կողմնորոշվել, թե ինչ օրինաչափության կա օբյեկտի և սուբյեկտի փոխհարաբերության ժամանակ առաջացող էսթետիկական ապրումի մեջ, ինչպես է գեղեցկի զգացումը արվեստագետը կարողանում մարմնավորել գեղարվեստական երկում այնպես, որ նույնպիսի զգացում առաջանա նաև երկն ընկալողների մեջ, այն դեպքում, երբ գեղեցկի ընկալման ժամանակ ամեն մեկը գործ ունի իր սեփական զգայությունների հետ։

Թեև այս հարցի մասին հայ նեոռոմանտիկների դատողություններում որոշակի ընդհանրությամբ մեկտեղ կան և տարբերություններ, այնուամենայնիվ, «անշահ գեղեցկի» և գեղեցկի համար մղված կռվի հակառությունը պահպանվում է։ Այսպես․ահա, Վարուժանն իր մի նամակում (1906 թ.) գրում էր. «... ո՛վ կմտածե օգուտը. բավ է որ ան գեղեցիկն է. ամեն օգուտ Ապագան կհասունցնե—եվ գիտե Ապագան։ Գեղեցիկը միայն մեզի հետ կծնի, և կմեռնի մեզի հետ»[52]։ Բայց և գեղեցկի ու օգտակարի հարաբերության խնդիրը առաջինի օգտին վճռող նույն Վարուժանը մի այլ նամակում՝ ուղղված Գարեգին Լևոնյանին, «գեղեցկի քուրմերի» բուն գործն էր համարում ազգի հավաքական զգացումները ձևելու, ներդաշնակելու և «... ուղղելու զանոնք վայրկյան մը սարսափին՝ երազանքին և արյունեն՝ արևուն»[53]։ Եվ նկատում էր, որ հա-

52 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 49։

53 Նույն տեղում, էջ 126։

յոց հայրենասիրական երգերը մեծ մասամբ գեղարվեստական արժեքից անչափ են հղացած։ Նման ձգտում ուներ և Սիամանթոն՝ «Կյանքին Փառքը և ապրելու Գեղեցկությունը» երգել, բայց «... ավաղ երազները կը մեռնին, երազները կը մոխրանան...»։ Եվ տարածվում ու հաղթանակում է մահը։ Իրական կյանքի և երազած «Կյանքին Փառքի» հակասությունը, հասկանալի է, չէր կարող «մաքուր» գեղարվեստի պաշտամունքի ելքը թելադրել, բայց և չէր կարող թելադրել այդ երազանքից զերծ (որ դրսևորվում էր որպես «ապրելու գեղեցկության» պաշտամունք), «մաքուր» հայրենասիրական ճառաբանություն։ Արդ, ճշմարիտ ելքը Վարուժանը տեսնում էր օգտակարի և գեղեցկի կենսական շաղախի մեջ. «.. ջանացած եմ երկու տարրերը շաղվել— օգտակարն ու գեղեցիկը, անոնց մեջ խտացնել անհատական հոգիիս հետ բոլոր objectif գեղեցկությունները, համարելով թե այսպիսով միայն կարելի է ուժեղ գործեր արտադրել, և խուսափել բոլոր այն cliché գեղեցկություններեն, որոնք, ցավով կըսեմ, հարդի պես հայ գրական հրապարակին վրա ծախվեցան և կծախվին տակավին»[54]։

Հայտնի է, «Նավասարդի» համար նախատեսված մանիֆեստի փոխարեն Վարուժանը գրեց «Նավասարդյան» բանաստեղծությունը, ուր հաստատվում է ուժի և գեղեցկի, վերածնունդի և ազատագրության ծրագիրը։ Իսկ «Գեղեցկության արձանին» բանաստեղծությունում դարձյալ պաշտպանվում է «անշահ հաճույքի», «մաքուր տառապանքի» սկզբունքը.

Աչքերդ ըլլան վիհեր՝ ուր մարդ երբ սուզի՝
Հավերժին մեջ անմահացած ըզգա զինք.
Գիծերդ անեղծ ըլլան, ըլլան քու ըստինք
Դաշնակություն մ՚ուր կենսահյութը հոսի։
Մերկ ըլլաս դուն բանաստեղծի մ՚հոգվույն պես,
Եվ հեթանոս այդ մերկությանդ ներքև
Տառապի՛ մարդն, ու չըկրնա դըպչիլ քեզ։

Գեղեցիկի երկու տարբեր մեկնաբանություն. «անշահ հաճույքի» տեսանկյունից դիտված «մաքուր» գեղեցիկը և ազատագրական

54 Նույն տեղում, էջ 126—127։

պայքարի տեսանկյունից դիտված գեղեցիկն իբրև ազատության զենք։ Ինչպես որ համակցվում են անհամատեղելի թվացող այս սահմանումները, այդպես իրար լրացնում են և հաճույքի ու տառապանքի ըմբռնումները։ Հաճույքի էսթետիկական արժեվորման հետ կարող է և անհամատեղելի թվալ տառապանքի, զոհաբերության, ողբերգության էսթետիկական արժևորման փաստը։ Սակայն ինչպես ազատության պայքարի հայտանիշ գեղեցիկը, այնպես էլ տառապանքի ու հաճույքի ըմբռնումները հայկական նեոռոմանտիզմի տեսության մեջ ի հայտ են գալիս որպես ամբողջական մի պրոցեսի հաջորդական մոմենտներ— ծնունդ, տառապանք, զոհաբերություն և հաղթական հարություն։ Ուստի լիաբուռն կյանքի համար մղվող պայքարը գեղարվեստում այլ կերպ չէր կարող արտացոլվել, քան իր բուն շարժման, հետևաբար և իրական ու էական վիճակների ընդգրկումով։ Գեղեցիկն ամբողջանում է անցնելով իրականության ոչ միայն առողջ ու լուսավոր, մաքուր և անշահ ապրումների բովով, այլև տառապանքի, հուսահատության և ընդվզումների։ Այսպես համադրվում էին հեդոնիզմն ու պեսիմիզմը, հարբած ու զվարթ Վանատուրն ու խաչված Քրիստոսը, էսթետիզմն ու օգտապաշտությունը, զենքերի աղմուկն ու նիրվանական անդորրը, ինքնանպատակ գեղեցիկն ու գեղեցիկն իբրև զորության դրսևորում։

Դիոնիսիզմի էսթետիկական իմաստավորումն, ինչպես տեսնում ենք, մի կողմից նպաստում է գեղեցիկը դիտել լայն սահմաններում, զարգացման ու փոփոխման, բնական-իրական կապակցությունների շղթայում, բայց և մյուս կողմից ճեղքեր է բացում անլուծելի հակասությունների առաջ։

Արդ, Սիամանթոն երգիծական մի փոքր հոդվածում ի միջի այլոց նշում է, թե արարիչը ստեղծում է այլանդակն ու տգեղը այնպես, ինչպես «...սա կապույտին մեջ թռչող տատրակը կամ հելվետական լճերուն վրա սահող անբիծ ու անօգուտ կարապները և ատոր համար է, որ տխրելու ոևէ պատճառ չունինք»[55]։ Տողերի հեղինակի հեգնանքը չի խանգարում նկատել, որ այստեղ գեղեցիկը դարձյալ կապվում է լուսավորի, անշահ բերկրանքի հետ և

---

[55] «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 1912, №538։

արժե պայքարել հանուն գեղեցկի, ծառայել գեղեցկության գաղափարին։ Չէ՞ որ, ինչպես մի այլ հոդվածում նշում է նա, ամենից գեղեցիկ հոգին այն է, որ ջանում է ուրիշների հոգին գեղեցկացնել։ Տգեղի և գեղեցկի, տառապանքի և հաճույքի, մահվան և կյանքի գոյությունը կողք-կողքի ընկալվում էր որպես օրինաչափություն, բայց մի օրինաչափություն, որի հետ հնարավոր չէր հաշտվել ֆատալիստորեն.

Մինչդեռ, վայրագ, աններդաշնակ և անգիտակից
բնության ուժը իր օրենքին շրջանը կը շրջի,
Իր խավերուն մեջ և նախճիր և կործանում և գեղեցկություն
և մահ և կյանք ստեղծելով...։

Անհաշտելի այս հակասություններն էլ տալիս են պայքարի մի ճանապարհ— հերոսականի, գեղեցկի, կյանքի հաստատման ճանապարհը։ Ուրիշ ի՞նչ կարող էր կանգնել ավերածության, խավարի «դահիճներուն առջև, ծնրադրող» խուժանի դեմ, խուժան, որը ոչինչ չի ստեղծում և ոչնչացնում է մարդկության դարավոր մշակույթը «Ելլադայեն ի Հայաստան», փոշիացնում գեղեցկությունները, որի դիմաց «Հայորդին Արևմուտքին իդալները ապարդյունորեն ցոլացուց»։

«Կյանքին փառքը և ապրելու գեղեցկությունը»— պայքարի, զոհաբերության և ազատության նշանաբան է, և այստեղից է հիմնավորվում ինչպես հաճույքի գեղեցկության, այնպես էլ տառապանքի գեղեցկության, և մեկի ու մյուսի միասնության ըմբռնումը («... իր տառապանքին և զոհը ըլլալ և իր իդեալին հերոսը միանգամայն»)։ Ապրելու և վերածնվելու իրավունքը նեոռոմանտիկները չէին ընկալում սոսկ որպես բնական օրինաչափություն, այլ մեկնաբանում էին որպես մշակութային երևույթ. ապրելու իրավունքը՝ հանուն ստեղծագործության և վերածնության, այսինքն այն, թե տվյալ ժողովուրդը մշակութային ինչ դեր է կատարում ներկայում և ինչ դեր է կատարել անցյալում, ինչը պետք է վերածնվի։ Դրա համար էլ պատմական անցյալի ոգեկոչումը «ցեղի» գոյության և հարատևման իրավունքը հաստատող գործնական մի փաստաթուղթ էր դառնում.

Որովհետև ինքն ալ նախահայր էր և գեղեցկության և զգացումի
և ազգերո՜ւ…
Որովհետև ինքն ա՜լ իր ոսկի ձայնը ունեցած էր հնօրյա
մարդկության մրրկին մեջ…
Որովհետև ինքն ալ երգած էր, ինքն ալ հաղթած, ինքն ալ
ճարտարակերտած և ոստաններ կառուցած…
Ինքն ալ եղած էր ջահակիր, սերմնացան, գաղափարապա՜շտ,
և արքա, և դյուցազո՜ւն։
Եվ վերստին ապրի՜լ կ՚ուզեր, գեղեցկանալ և իրականանալ կ՚ուզեր,
կյանք կ՚ուզեր, հափշտակե՜լ, կյա՜նք, կյա՜նք…

Բայց ինչո՞ւ հայ հասարակական, հայ էսթետիկական միտքը դարձյալ անդրադարձավ անցյալի պատմությանը, ներկա դեպքում նույնիսկ նախաքրիստոնեական պատմությանը, ոգեկոչելով հին աստվածներին ու հին հերոսներին, փառաբանելով նրանց կամ հուսահատորեն արձանագրելով թե «Անցյալի Գեղեցկությունը վերապրելու ուժը կպակսի ինծի» (Սիամանթո)։

Լևոն Շանթի պատճառաբանությամբ, ժողովուրդը չի կարող չունենալ իր գուսանական վիպասանությունը, այսինքն՝ արդեն հին դարերում իսկ ազգային գիտակցության եկած ռամիկ ժողովուրդը հետաքրքրվում էր իր անցյալով, իր աստվածների, իր դյուցազունների, իր հերոսների պատմությունով։ Այստեղից ելնելով նա գտնում է, որ գուսանական վիպասանությունը, եթե XX դարում ընկալվում է սոսկ որպես գեղարվեստական երկ, ապա հին դարերի ունկնդիրների համար վեպի ամեն մի հատված իրական ու ճշմարիտ մի կտոր էր ցեղի ու ժողովրդի ապրած կյանքի. «... ամենեն բարձր ճշմարտությունները, իր նախնիքներու և իր աստվածներու իսկական գործերն են, որ կը պատմվին սրբությամբ և հավատարմորեն»[56]։ Հին պատմության, հատկապես հերոսական-դիցաբանական-հեթանոսական շրջանի էսթետիկական իմաստավորումն ու գեղարվեստական արտացոլումը ուներ որոշակի քաղաքական նշանակություն։

Իրեն որպես ամբողջություն, որպես ցեղ և ազգ ճանաչելու

---

56 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 9, էջ 39։

համար մի ժողովուրդ պիտի անդրադառնա իր անցյալի պատմությանը։ Ուրիշ ճանապարհ չկա։ Եվ որովհետև պատմությունն էլ հետազոտվում, վերհիշվում, հասարակական գիտակցության տարբեր ձևերի մեջ վերամարմնավորվում է ներկա իրադրության համաձայն, այլ խոսքով՝ նախնյաց պատմության մեջ որոնում են այն, ինչ անհրաժեշտ է ներկան կառուցելու և ապագան նախապատրաստելու համար, ապա հայկական նեոռոմանտիզմը իր հայացքն ուղղեց դեպի հերոսների դարաշրջանը՝ հերոսներ, որ սերում էին աստվածներից, դյուցազուններ էին և պայքարում ու զոհաբերվում էին հանուն մարդու երջանկության։

6

«ԿՅԱՆՔԻՆ ՓԱՌՔԸ ԵՎ ԱՊՐԵԼՈՒ ԳԵՂԵՑԿՈՒԹՅՈՒՆԸ...»

Հայ նեոռոմանտիկների պատկերացմամբ հերոսական դարաշրջանը կամքի ազատության դարաշրջան էր, և օրինաչափ էր միանգամայն հեթանոս այս դարաշրջանի չափանիշներով կյանքի գեղեցկության համար պայքարելու և ստեղծագործելու (որ պայքարի անբաժան մի մասն է) պահանջը։ Հին աստվածները ոգեկոչվում էին, ըստ Հակոբ Սիրունու, որպես խորհրդանշան կյանքի, գեղեցկության, հաճույքի և բեղմնավորության։ Կյանքի կամք և ազատություն հասկացությունների կիրառությունը պատահական մի բան չէր. դրանք էական դեր էին կատարում հայկական նեոռոմանտիզմի տեսական զինանոցում։ Շոպենհաուերի և Նիցշեի փիլիսոփայության ազդեցության միջոցով իսկ այդ հասկացությունները իրենց համապատասխան իմաստավորումով արդեն կանխորոշում էին յուրօրույն «կյանքի փիլիսոփայության» հաստատումը հայկական նեոռոմանտիկների հայացքների սիստեմում, հատկապես, որ վերջինների համար էլ այն պատահական ներմուծում չէր, ավելին՝ օրգանական բնույթ ուներ։

Շանթը, ասես փորձելով պարզ և գիտական տեսքով ներկայացնել նեոռոմանտիզմի մեջ կյանքի ըմբռնումն ու դրա հասարակական-պատմական նշանակությունը, գրում է. «Կյանք ըսված

բանի խորքը հասկնալու փորձը, բույսերու, կենդանիներու ծագումը, փոխադարձ շղթայավորումը, կյանք ունեցող մարմիններու հիմնական հատկություններուն բնորոշումը, կյանքի ու շրջապատի փոխհարաբերությունները՝ ասոնք բոլորը նոր հասկացողություններ են, բոլորովին նոր գիտություն մը, որեկվան գիտությունը, որ գրեթե Դարվինեն կ'սկսի։

...Կյանքի երևույթները և կենսաբանական օրենքները ուսումնասիրող գիտությունեն պիտի բխի մարդկային ապագա երջանկություններուն ամենեն զով ու ամենեն հորդ աղբյուրը»[57]։

Հասարակական կյանքը Շանթը դիտում էր որպես կյանքի երևույթների մի առանձին տեսակ, ըստ էության ոչ միայն դիտելով օրգանական կյանքի պատուհանից, այլև ներկա հասարակական գիտությունների զարգացումը դնելով բնական, կենսաբանական գիտությունների «նոր ըմբռնումներու լույսի տակ», և վերջապես ներկա հասարակական կյանքի խոցերը համարելով սոսկ «վայրենի դարերու գազան մարդուն» հատուկ, նրա օրգանական էությունից բխող բարբարոսություններ (սպանել, տանջել, տիրել, բռնանալ, ուրիշի տառապանքի ու դժբախտության վրա կառուցել սեփական բախտավորությունը)։

Այսպես, կյանք հասկացությունը[58] դառնում է համընդհանուր այն հիմքը, որի վրա էլ բարձրանում են ինչպես գոյի, այնպես էլ գիտակցության երևույթները։ Առանց կյանք հասկացության որոշակի իմաստավորման, որն ի միջի այլոց հոլովվում է նեոռոմանտիկների գրվածքներում տարբեր առիթներով, տարբեր կողմերով, երբեմն էլ տարբեր իմաստներով, չկա ոչ միայն գեղարվեստ, այլև հասարակական գիտություններ և մասնավորապես փիլիսոփայություն։ Փորձելով գծագրել փիլիսոփայության հետազոտության սահմանները, Շանթն այն գտնում է մարդու համար

[57] «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 9, էջ 296։

[58] «Կյանք» հասկացությունը հայ նեոռոմանտիկները հիմնականում ընկալում էին որպես կենդանի օրգանիզմին հատուկ կենսական-բնական էություն, մի խոսքով որպես բիոլոգիական պրոցես, որպես անհատի ազատ, բնական ակտիվության, որի կամքը ներկայանում է որպես կենսական տարերք։ Միաժամանակ դա գոյի հիմքում ընկած մի տեսակ տիեզերական կենսաուժ է, որին անհատը հասու է լինում իր «հոգիի փորձով»։

կենսական ու անբացատրելի հարցերի պատասխան տալու պահանջի մեջ, սկսած տիեզերական անսահմանությունից («Ի՞նչ է տիեզերքը, ուրկե կ'առնե իր ծագումը, ո՞ւր և ինչո՞ւ կ'երթա» և այլն), վերջացրած Ես-ի քննությունով («Ի՞նչ է անհատը, մեր հոգին, ինչպե՞ս և ինչո՞ւ կ'ապրի այն» և այլն), մարդու ձգտումներով ու արժեքներով (իդեալներ, գեղեցիկը, բարին, ճշմարիտը և այլն)։ Վարուժանը նույնպես կյանքի ըմբռնումից դուրս, նրան ավելացրած և անհատի կենսափորձը, չէր պատկերացնում որևէ փիլիսոփայություն. «Կ'ընդունի՞ք, որ իմաստասիրություն ընելու համար,— գրում է Վարուժանը բժիշկ և փիլիսոփա Ռաֆայել Պազարճյանին,— պետք է մասամբ ապրած ըլլալ և նախ ուրիշ գիտություններու մեջ լավ հմուտ։ Ես Ռուսոն շատոնց է կկարդամ բայց այսօր միայն ըսածները կյանքիս և զգացումներուս խավներուն մեջ կփնտրեմ և իմ հոգիիս փորձովը զինքը կվավերացնեմ։ Ուրիշ մասամբ— այսօր զիս մատենագրությունը, կենսագրությունները, կրոնական և քաղաքական պատմությունները ավելի կհետաքրքրեն և ավելի կզբաղեցնեն։ Իմաստասիրությունը ատոնց վրա պիտի հիմնվի, կյանքն ալ մեջ հաշվելով։ Ես կփափագիմ, որ երբ իմաստասերը ինձի խոսի, ամեն ըսածներուն փորձը առատորեն ես իմ մեջս հայթայթեմ։ Հոն է միայն նյարդոտ կազմությունը»[59]։

Դիոնիսոսյան ծաղկման, աճելության սկզբունքն էր ընկած կյանքի հաստատման հիմքում (Շանթն, ի միջի այլոց, գրում էր. բարձրացումը, ծլումը, աճումը կյանքի պարգևն է), և այստեղից էլ այն, ինչ կապվում էր կյանքի ծաղկման հետ, համակցվում էր ինչպես գեղեցկին, այնպես էլ ազատությանը։ Հայկական նեոռոմանտիկները իրենց փիլիսոփայական ըմբռնումները արտածելով կյանքի ըմբռնումից, ապրված կյանքից, ձգտում էին այն կանգնեցնել գործնական հողի վրա, բանականության ոլորտը համարելով անպտուղ այն դեպքում, երբ բացակայում է անհատի գործունեության բուն ազդակը՝ կամքը և իր կենսափորձը խտացնող (արտացոլող) ապրումները, իր Ես-ը դիտված ներքին ու արտաքին իսկության մեջ։ Դժվար չէ նկատել, շեշտը դրվում է սուբյեկտի, նրա էության վրա։ Մենք արդեն տեսանք, որ այդ սուբյեկտը կա-

59 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 105—106։

րող է լիապես դրսևորել իրեն մի կողմից կամքի ազատության ձևով՝ իբրև Հերոս և մյուս կողմից ստեղծագործական արարչության ձևով՝ իբրև Հանճար (արվեստագետ)։ Այս երկու ուղիներն էլ տանում են դեպի կյանքի լիության ու կատարելության հաստատումը, կյանք, որի եզրերը՝ տիեզերքը և Ես-ը կապվում են իրար մարդկային կամքի ու ստեղծագործության շնորհիվ։ Կամքն է մըղում ազատության կռիվները, թե անհատի ներսում, թե արտաքին կյանքի մեջ։ Շանթի «Հին աստվածներ» դրամայում «կյանքի և անապատի», հին և նոր աստվածների բախումը բացահայտում է այս տեսակետից ուշագրավ մի մոմենտ՝ մտքի և կամքի հակադիր նշանակության ըմբռնումը. այնտեղ, ուր իշխում է միտքը և քրիստոնեական ոգին՝ անապատը, դադարում են գործել կրքերը, բնազդները, դադարում է աշխարհային կյանքը. «... Հոս կրքեր չկան, հոս բնազդներ չկան,— ասում է անապատը հիմնած վանահայրը,— հոս սուրբ հոգին է միայն, հոս միտքն է միայն, վեր խոյացող միտքը դեպի ճշմարտությունը, դեպի աստված»[60]։ Հետաքրքիր է, որ Վարուժանը ասես կրկնում էր Շանթի նեղատիվ կերպով ասված խոսքը, թե մտքի հայտնագործած ճշմարտությունը, «սուրբ-հոգին» հակադիր է կյանքին, գեղեցկին, պայքարին, որ ճշմարիտ աստվածները կամքի՝ հեթանոս աստվածներն են. «... այն աստվածը՝ որ յուրաքանչյուրիս կամքին մեջն է, այն աստվածը, որ էր իսկ քնարը զէն ու զարդեց մարտիկի մը նման՝ զոր առաջին անգամ <իղեալական> պատերազմին կտանին։

Ջանցնիր այն ճրագն՝ զոր կամքը վառեց»[61]։

Արդ, պատմության ընթացքը դարբնում, «հառաջադիմության կռիվները» վարում է կամքը— այս համոզմունքն էլ որոշում էր ստեղծագործական մի ելակետ ու էսթետիկական մի սկզբունք, որի համաձայն ինչպես մարդու Ես-ը ճանաչելու և գեղարվեստորեն արտացոլելու լավագույն միջոցը նրա արարքները ներկայացնելն է, այնպես էլ ամենից ազդուն, գրավիչը, ցնցողը կյանքի ու գեղարվեստի մեջ ուժի և կամքի արտահայտություններն են, ինչպես նըշում է Շանթը։ Այլ խոսքով գեղարվեստի համար լավագույն

---

60 *«Լևոն Շանթի երկերը», հ. 3, էջ 24։*

61 Դանիել Վարուժան, *Նամականի, էջ 175։*

նյութը հակադիր կամքերի, հակադիր ուժերի բախումն է, որի հիման վրա էլ ստեղծվում է գեղարվեստական գրականության բարձրագույն տեսակը՝ դրաման, որը միաժամանակ բախման արտահայտության գագաթնակետն է, էսթետիկական բարձրագույն լիցքավորումը, էսթետիկական բարձրագույն լարվածությունը։

Կամքի, «արքուն Զորությանն» ազատ տարերքի վրա էլ կառուցվեցին հայկական նեոռոմանտիզմի շատ նշանավոր երկեր. այս սկզբունքն է տալիս իրականության (կյանքի) էսթետիկական յուրացման բանալին։ Հենց այստեղ էլ բացահայտվում է կյանքի դիոնիսոսական ընկալման՝ հաճույքի ու տառապանքի էսթետիկական ընկալման էությունը— կամքի մարմնացում հերոսները կամ մարդիկ, որ ընկնում են բախումների մեջ և դիմում կամքի գործողություններին, դիմագրավում և տառապում են իրենց նպատակին հասնելու համար, իսկ էսթետիկական առավելագույն արժեք («Կամքի անկախության ու ազատության պաշտամունքն ունեցող» եվրոպական արդի ժողովուրդների համար, ըստ Շանթի) ներկայացնում է հենց այդ տառապանքը կամ պարզապես հերոսական մաքառումը։ Հին հունական ճակատագրայնությունը, ճակատագրի անխուսափելիության հավատը կրավորական վիճակներ էր ստեղծում հերոսների համար, ինչպես նշում է Շանթը, բայց հերոսն այժմ, որ կամքի անկախության ու ազատության պաշտամունքի մարմնավորումն է, պայքարելով ու տառապելով հանուն նպատակի, հանդես է գալիս նաև որպես ուժի և գեղեցկության մարմնավորում։

Այստեղից դժվար չէ հասկանալ, թե ինչ իմաստավորում էր ստանում «տառապանքի և հաճույքի գեղեցկությունը»— եթե «հաճույքի գեղեցկությունը» կյանքի հաստատման սկզբունք էր, ապա «տառապանքի գեղեցկությունը» գեղարվեստի հաստատման սկզբունք։ Այսինքն՝ հանուն հաճույքի, «բագիններուն ծիծաղի», հեթանոս աստվածների՝ ժողովրդի լուսավոր ու հրճանիկ ապագայի մղած կռիվները, կամքի անցած ուղու տառապանքը գեղարվեստի լավագույն նյութն էին կազմում։ Տառապանքն, այսպիսով, էսթետիկական արժեք էր ստանում, ներկայանում էր որպես գեղեցիկ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, իրականության մեջ մնալով դաժան, չար ու անցանկալի։ Բայց ներկա դեպքում, «տառապանքի գեղեցկություն» արտահայտությունը վերաբերում է

հատկապես ազատ կամքի ծավալմանն ուղեկցող տառապանքին, հատկապես հերոսների ու առվեստագետի տառապանքին։ Այդպես գեղարվեստում էսթետիկական լիցքավորում էր ստանում ոչ միայն հերոսական տառապանքը, այլև ազգային ու մարդկային ողբերգությունը, և հայկական նեոռոմանտիզմը մեծ կրքով ու դառնությամբ արտացոլելով այն, ոչ միայն ներկայացնում էր որպես քաղաքական խնդիր, այլև ներկայացնում էր գեղարվեստական մեծ պաթոսով, էսթետիկական հախուռն տարերքով։

Հատկապես ազգային-ազատագրական շարժումների շրջանում հրամայական է դառնում անհատի գործունեության հասարակական լայնացումը, ինչպես գրում է Վարուժանը, երբ մի ազգ գերի է և «... իր ամբողջ շրջագծով կտառապի, ընտանիքներու կղզիացյալ բարեկեցությունը դրական օգուտ մը չունի, զատ-զատ կայծեր են, որ իրենց ցրվածության մեջ ուժ բոց չեն գոյացներ. երբ իրենց մեջ մերձեցումի, խմորումի, և ավելի մեծ նպատակի մը ծառայելու գիտակցական կորիզը չէ դրված։

Այս ամենը Ձեզ կգրեմ՝ վասնզի ինձի քաղցր է բացատրելու իմ վերջին իդեալս»[62]։

Հասարակական պարտքի նման գիտակցության, հայրենիքին օգտակար լինելու գաղափարով տոգորվելու, ազատագրության պատմության դրվագներով կրթվելու ձգտման օրինակներից Վարուժանը հիշատակում է Հունաստանի ու Իտալիայի ազատագրության պատմաշրջանները։ Բոլոր ճնշված ազգերին, այսպիսով, հատուկ է պայքարը հանուն ազգության ազատության իդեալի, հանուն գաղափարի գեղեցկության («Հաղթանակը մեծ օրենքն է անկշռելի գեղեցկության...»,— ասում է Սիամանթոն)։ Ազատագրության գաղափարաբանությունը հայկական նեոռոմանտիզմում ներկայանում էր յուրահատուկ ձևով. այն ըմբռնումները, որ մշակել էր նեոռոմանտիզմը, ոչ միայն մշակել էր փոխադրելով դրանք ազատագրության դարավոր գաղափարաբանության ասպարեզ, այլև արտածել էր պատմական մղձավանջային փոյավիճակից։ Պատահական չէ, որ Վարուժանն, օրինակ, Բելգիայում վճռել էր ավար-

62 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 96։

տելով իր ուսումը անմիջապես մեկնել «Հայրենիք», դեպի պայքարը կյանքին և գաղափարի հաղթանակին»[63]։ Հայկական նեոռոմանտիզմի հիմնական իդեաները վճռականորեն իմաստավորում ու կենդանացնում էին պայքարն ազատության համար։

Ազատությունն իբրև իդեալ կենտրոնական տեղ էր գրավում հայ նեոռոմանտիկների հայացքների սիստեմում թե՛ որպես արդար պայքարի, թե՛ որպես առողջ ու լուսավոր կյանքի, թե՛ որպես գեղեցկի հիմնական նախապայման։ Հայ հեթանոսական անցյալի գեղեցկությունը, ըստ նեոռոմանտիկների, ինչպես տեսանք, շաղկապված էր կամքի ազատությանը, այսինքն այն իրադրությանը, երբ հերոսականությունն ուներ ծավալվելու լայն հնարավորություններ, ավելին, դարաշրջանն իր էությամբ հերոսական էր, հետևաբար և գեղեցիկ։ Այս հանգամանքն էսթետիկական արժեք էր հաղորդում այն ամենին, ինչով առանձնանում էր հերոսական անհատների կյանքը՝ սկսած կենցաղից ու նրանց գործածած լրեռից, մինչև նրանց արարքները, նրանց նկարագիրը, նրանց կատարած գործը «Հառաջադիմության կռիվներում»։ Հերոսական անհատի, կամքի, ուժի գեղարվեստական փառաբանումն ու էսթետիկական ընկալումը, կյանքի հաղթանակի կամ հաղթական հարության դիցարանային գունավորումը դարձյալ նույն ելակետն ուներ— ազատություն։ Այդ իդեալի լույսով էր ողողված նաև ինչպես կյանքի գեղեցկության, այնպես էլ կնոջ և սիրո, դիոնիսյան էքստատիկ վիճակների գեղարվեստական դրսևորումները։

Մարդու և օրգանական բնության զարթոնքն ու ծաղկումը, փթթումը ուղեկցող գեղեցիկը առնչվում է առողջ արգասավորման, բնության հավիտեան տարրերի՝ սիրո հետ։ Կինը, սերը, մայրը հայկական նեոռոմանտիզմում ընկալվում են որպես դյուցազնական, նոր կյանքի ծագման ու հաստատման աղբյուր.

Ու դեռ մայրերը կան, արգասաբեր ու հերարձակ,
Որ վերը, վրաններուն մեջը դաշտավայրին,
Իրենց հուռթի ու լայն ու լուսավոր կողերուն տակ,
Մեր վաղորդայնները նորեն փառավորելու համար
Մոլեգին Դյուցազուններու կարմիր երկունքը կ'ապրին…։

---

[63] Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 212։

Այստեղից է սկիզբ առնում ապագան, այլ խոսքով՝ առողջ, բնական սերը բարձրացվում է իդեալի աստիճանի։ Թե ինչու է այդպես, լավ են պարզաբանում Վարուժանի հետևյալ տողերը Սիամանթոյի մասին. «Կային նորերը, ո՛չ միշտ անտաղանդ, բայց կքած բռնակալության թաթին տակ, կ՚երգեին միայն կինը, բայց ոչ այն կինը, որ իմաստն է կյանքին քանդող ու ստեղծող ուժերուն, կինը բավղային հոգիով, սրտերու դավադիր, ճակատներու նվաճող, կամ այն կինը՝ որ մայր է միանգամայն, Ռյուպենսյան ներուժ կազմով, արյունով կենսավետ, որուն լայնալիճ կողերուն մեջ կ՚արգասավորին նոր կյանքեր նոր ապագաներով։ Էակի պահպանման արվեստը պիտի ըլլար այս, լավագույն արվեստը գուցե հանուն կյանքին։ Բայց այդ նորերուն երգած կինը պուպրիկ մըն էր, որուն այտերը որդան կարմիր քսեցին քիչ մը, ու գգվեցին զայն, օրորեցին երկար, երկար, քնարի օրորներով»[64]։

Էակի պահպանման, ցեղի պահպանման, ապագա ազատության ծննդյան այս հիմնավորման մեջ բնական սերը ընկալվում է որպես միանգամայն էսթետիկական երևույթ. այստեղ իրար ոչ միայն չեն հակադրվում հոգևորն ու մարմնավորը, տեսողական, շոշափելի ձևերն ու մաքուր, «աննյութական» հիացմունքը, այլև միասնանում են։ Մերկ կնոջ գեղեցկությունը և՛ բնության հրաշալիք է, և՛ հոյակապ ձևերով ներշնչվելու, և՛ առողջ ֆիզիկական սիրո աղբյուր, և՛ կյանքի հարատևման խորհրդանիշ։ Այս տեսակետից հետաքրքիր է, օրինակ, Հր. Ալեանաքի հոդվածը Շան՚զէլիզեի սալոնների մասին, որ գրված է բացահայտ համակրանքով դեպի հեթանոս շարժումը։ Դարձյալ նա վերհիշում է հին հունական գեղարվեստում ու կյանքում տեղ գտած մերկության ըմբռնումը, երբ մարդիկ անարգել կարող էին դիտել և «ըմբոշխնել բնության այդ հրաշալիքին անվերջ ձևերը և անհուն գեղեցկություններըը», եզրակացնելով, որ «Կանացի մարմիններու բազմաթիվ և շնորհալի վերարտադրությունները զանազան կոչումներու տակ փառաբանումներ են Ձևի և Գիծի գեղեցկության»[65]։

Մերկ գեղեցկությունը կյանքի բուն արտահայտությունն է,

---

64 Սիամանթո, Ամբողջական գործեր, էջ 453—484։

65 «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 299։

կինը և սերը չափվում են կյանքի, լինելության տարերքի սկզբունքներով, սա է թե՛ իրական կինը, թե՛ իրական գեղեցկությունը, թե՛ իրական ազատության ուղին— ամեն ինչ ճշտել կյանքի չափանիշներով, որոնք երկու հենակետեր ունեն՝ Ես-ը իր կամային, ակտիվ վերաբերմունքով դեպի իրականությունը և բնական տիեզերքը։ Ահա թե ինչու Վարուժանը գեղարվեստի անմահության գաղտնիքը տեսնում էր «սիրահարական սեռի» մեջ, և հայրենասիրական պոեզիայի ամենափայլուն դեմքերից մեկը լինելով հանդերձ, նշում էր, թե կգա մի օր, որ հայրենասիրական պոեզիա չի լինի. «Եթե քնարերգությունը մշակվի ճշմարիտ տաղանդի ուժով ու այդ քնարին լարերը թաթախված ըլլան այրված կյանքի մը հույզերուն, և մահացված սրտի մը արյունին մեջ, որ կապրի մարդ էակին հետ. դարերու միջեն կբացատրե կինը՝ այդ մանրանկարը՝ տիեզերքի գեղեցկություններուն»[66]։

Ռուբենսյան փարթամ, պարարտ կինը, կենսալի «արբուն Զորության», ճոխ առատության, բաղեղի ու խաղողի անզուսպ աճելության, դիոնիսոսյան արթնացած էքստազի գեղեցկության («բարբարոս իրապաշտության») ջատագովությունը արդյունք էր այն բանի, որ ազատագրության գաղափարաբանությունում որոշիչ տեղ էր գրավում ցեղի կենսական կարողությունների զարգացման ու կատարելագործման պահանջը։ Հասարակական կյանքի օրինաչափությունները որոշ չափով տեղի էին տվել բնական կյանքի օրինաչափությունների առաջ։

Իր նամակներից մեկում Վարուժանը հայտնում էր, որ կարդացել է հնդկական «Վեդաները»։ Նա լավ գիտեր հնդիկ դասական գրականության և վաղ փիլիսոփայության գանձերը և շատ մտահղացումներ քաղեց այնտեղից։ Նրա իղձն էր գեղարվեստի մեջ շաղախված տեսնել «Արևելքի երփնագեղ գեղեցկությունն Արևմուտքի մեծության» հետ։ «Հեթանոս երգերի» վրա, հատկապես վեդայական հիմների ազդեցության հետքերն ակնհայտ են։ Այստեղից է ուղղակիորեն գալիս ոչ միայն սոմա («Ահա հոման առջևդ զայն կը թափեմ») կամ զոհագործության գաղափարը («Դուն կը փայլիս մեծության և զոհագործումին համար», Ռիգ-

66 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 172։

վեդա), գծեր, որ կարող էին նաև էական դեր չխաղալ։ Բայց «Ռիգվեդան» Վարուժանի մեջ արթնացնում է բնության ուժերի գովեստն ու երկրպագումը ի դեմս հին աստվածների, աշխարհի էսթետիկական ընկալումը նախնական պարզությամբ ու նախնական գեղեցկությամբ։ «Ռիգվեդայի» որոշ հիմներում կան մերկությունների այնպիսի նկարագրություններ, որ ինչպես նշում է հնդիկ փիլիսոփա Մոնորոնջոն Ռոյը. «.. այն ինչ ասվում է բոլոր այդ հիմներում, անվայել է համարվում անգամ կոպիտ մարդկանց մեջ, էլ չխոսենք աստվածների մասին»[67]։ Հարկավ, խոսքը վերաբերում է մեր ժամանակի ընկալմանը և ոչ թե վեդաների ստեղծման ու վեդայական ծիսակատարությունների շրջանին, երբ նման բարքերը ոչ միայն անպարկեշտ չէին համարվում, այլև բարձրացվում էին կրոնական էկզալտացիայի աստիճանին։ Կինն ու մարմնական վայելքները Վարուժանը դիտում էր նույնպես մեղքի և բարեկրթության իր ժամանակի հասկացողություններից մաքրված։ Հարկ է նշել, որ սա զուտ էսթետիկական մոտեցում էր ու պոետական աշխարհընկալում։

Կամքի միջոցով կենսական ուժերի արթնացմանը, պրկմանը, բարձրացմանը հաղորդվեց դիցաբանացված արտահայտություն և տրվեց բացառիկ նշանակություն։ Ազատագրության գործին ուխտվածներ էին հարկավոր, և սպասում էին նրանց ցեղի օրգանական ավյուններից։ Սերը և կինը հանդես էին գալիս որպես ցեղը կազմակերպող, ստեղծարար ուժեր, որպես ցեղը ձևավորող ուժեր։ Մարդու հերոսական նկարագիրը պիտի նախապատրաստեին այդ ուժերը, շրջանցելով հասարակական խանգարող հանգամանքները։ Իհարկե, մարդը գործում և ապրում էր տրված միջավայրում և պայմաններում, սակայն նեոռոմանտիկները գտնում էին, որ նրա ճակատագրում էական դեր կխաղա այն, թե ինչպես է նա գալիս այս աշխարհ՝ առողջ, հզոր, գեղեցիկ թե հակառակը, և ինչպես է նախապատրաստվում կյանքի պայքարին։

Ժամանակակից դարաշրջանը հայ նեոռոմանտիկները ներկայացնում էին կյանքի փիլիսոփայության իրենց հայեցակետից. հասարակական օրինաչափությունների փոխարեն առաջ քաշելով

---

[67] М. Рой, История индийской философии, М., 1958, стр. 142.

«կենսական ուժերի» սկզբունքները։ Իսկ «կենսական տարերքի», «բնական տիեզերքի» լույսի տակ իրականության հասարակական ձևերը երևում են բոլորովին այլ կերպ. կենսական-ստեղծագործական սկիզբը բարձրացնում է Համձարի և Հերոսի կուլտը, որկուսն էլ հանդես են գալիս իբրև կյանքի կատարյալ ներկայացուցիչներ, ստեղծագործության և կամքի կատարյալ, իդեալային մարմնացումներ։ Մենք արդեն տեսանք թե ինչ էր հանգեցնում Համձարի և Հերոսի նման մեկնաբանությունը։ Կյանքի փիլիսոփայության ներկայացուցիչների հայեցակետը նույն թերությունն ուներ, և բնական է, որ կենսական ուժերի արթնացման ու ծաղկման գաղափարը, ինչ հույսեր էլ կապվեին դրա հետ, չէր կարող ռեալ արդյունքներ տալ, ազատագրական պայքարը հասցնել հաղթական ավարտի, որովհետև այդ մտայնությունն այսպես թե այնպես որոշ չափով մթագնում էր ռեալ իրավիճակը, ժողովրդի ռեալ կարողությունների ու հնարավորությունների փոխարեն առաջ բերելով «հաղթական հարություն», «կենսական զորություն», երևակայական դյուցազնության ցանկալի, բայց բնավ էլ ոչ իրական պատկերը։

Ճիշտ այդպես, երբ Վարուժանը տարբերանշում էր հայրենասիրականը և սիրահարականը գեղարվեստում, երկրորդին տալով առավելագույն կենսունակության վկայագիր, ելնում էր մարդուն և կյանքին հատուկ առավելագույն կենսական առանձնահատկություններից։ Այս հարցադրումը իրարից անջատում էր ժողովրդին և ինդիվիդումին, հայրենասիրականը կապելով առաջինի, սիրահարականը՝ երկրորդի հետ, ինչն էլ հանգեցնում էր անսպասելի եզրակացության. «Հայրենիքը զմեզ մեր անձեն խիստ հեռացուցած է։ Պետք է մեր սրտին նշխարները՝ որոնք երեք միլիոն ժողովուրդին մեջ բաժնված են՝ հավաքել, կեդրոնացնել մեկ կուրծքին տակ, և զգալ իր սեփական Կյանքը, գոնե նվազ ժամանակվան մը համար՝ ի սե՛ր Արվեստին, ի սե՛ր Կյանքի երգին»[68]։ Մարդն իր ներաշխարհով, իր մտերիմ հույզերով ավելի խորիմաստ և հոգեբանական, ավելի վերլուծող գեղարվեստի նյութ կարող է տալ, քան ժողովրդական լայն զանգվածների համար ստեղծված

68 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 173։

Ցեկուլե ավյունով և զուտ կրակով շաղված» հայրենասիրական երկերը։ Ըստ Վարուժանի սա է բուն կյանքի երգը, որովհետև հենց սա է «ապրված կյանքը», որ հատուկ է ամեն մի դյուրազգաց մարդու։ Այստեղ արվեստագետը սկսում է ճանաչել ինքն իրեն, հետևաբար և մարդուն, հետևաբար և կյանքը։ Մարդը ներկայացնում է կյանքի խտացումներն ու իմաստը, նրա էությունում կարող է բացվել թե՛ բնական կյանքի տարրերը, թե՛ ներաշխարհի դաղտնիքները։

Հայրենասիրական պոեզիայի վախճանի տեսակետը բխում է հենց բնական կյանքի տարրերի սկզբունքից, որ ապացուցում է Վարուժանի տրամաբանական հետևողականությունը իր զարգացրած դատողությունների մեջ, բայց ոչ իրավացիությունը, քանզի տեսակետը ամենից առաջ հաշվի չէր առնում հասարակական կյանքի զարգացման օրինաչափությունները։ Հակառակ դեպքում նման բան Վարուժանը չէր պնդի։ Հասարակական էակի՝ անհատի համար պատմական զարգացման ընթացքում կարող են փոխվել հայրենասիրության պատկերացումները. կարող են այլ բովանդակություն ստանալ, բայց չի կարող վերանալ այդ զգացումը։

Արդ, մարդը իր Ես-ով որպես կենսական ուժերի արտահայտություն, և որպես «ներքին տիեզերք», անջատվում է ժողովրդական լայն զանգվածներից։ Իհարկե, գործը չի հասնում մեկի և մյուսի անհաշտ հակասության, և չէր կարող հասնել։ Սակայն չէր կարող և կողմերի ներդաշնակ միասնություն լինել, քանի հայ նեոռոմանտիկները դեռ պիտի բարձրացնեին հանճարի և հերոսի կուլտը, քանի դեռ «Կյանքի» փիլիսոփայական իմաստավորումը, տառապանքի և հաճույքի մեկնաբանությունը պիտի արտածվեին մասսաներից կտրված անհատի, ինդիվիդումի կամքից, նրա կենսական տարրերից, որի Ես-ն էլ շրջում էր պատմության անիվը և ուղղություն տալիս հասարակական կյանքին։

Շանթի համոզմունքով՝ մարդկային անհատականությունը գնալով ավելի ու ավելի է զարգանում քաղաքակրթության առաջընթացի հետ. որքան ցածր է, նախնական, վայրի մի ժողովրդի վիճակը, այնքան ավելի նման են մարդիկ իրար և որքան զարգացած են, այնքան խորն են տարբերությունները։ Նույնը վերաբերում է և ազգային ու ազգության, ազգային կամքի, ստեղծագործական ուժի

զարգացմանը։ Ամէնից ավելի գնահատելի բանն էլ, այստեղից Ես-ի անկախության ու ազգային ինքնության խորացումն է։ Ընդհանուր առմամբ ընդունելի այն փաստից, թե նախնադարյան ցեղերի մեջ անհատականությունն անհամեմատ ավելի քիչ է անջատված, քան բարձր քաղաքակրթությանը հասած ազգերի, Շանթն անում է այն անընդունելի եզրակացությունը, թե պահպանողական է նա, ով հավասարություն է քարոզում։ Նա չի կարողանում ի մի բերել արհեստականորեն իրարից կտրված Ես-ի և հասարակության եզրերը, չպատկերացնելով, որ թե՛ անհատի, թե՛ ազգերի ինքնության զարգացման ռեալ ուղին եզրերի մերձեցումն է, կենդանի կապը. մի կողմից անհատի և հասարակության, մյուս կողմից՝ ազգերի միջև։

Ես-ի այսպիսի կղզիացումը հասկանալի է, պիտի հասցներ վոլյունտարիզմի, մանավանդ որ կամքն էր ընկած մարդկային գործունեության հիմքում (ինչպես տեսանք, Շոպենհաուերից փոխառած տեսակետ էր սա)— Ես-ի անկախության ջատագովություն, նրա կամքի անջատում հասարակական պայմաններից ու հակադրում այդ պայմաններին, ավելին՝ կամքի առաջնայնություն։

Այսպիսով, մարդը որպես կյանքի խտացում դիտվում է բիոլոգիական, հոգեբանական և հասարակական կողմերից, այդ կողմերը հանդես են գալիս որպես կյանքի առանձին տարրեր, ուստի և հասարակական կյանքի օրինաչափությունները վերածվում են «կյանքի» օրինաչափություններին։ Ահա թե ինչու Շանթը, որ քարոզում էր Ես-ի անկախության խորացում, այն հաստատում է բնական կյանքի յուրահատկություններով. «Եվ մարդկություն ըսվածը... ո՛չ թե իրարու նման ու հավասար, ողորկ ու կլորիկ հոգիներու կանոնավոր շարան մըն է, երկար տեր-ողորմյայի մը պես... Մարդկությունը, ըլլա՛ այսօր թե վաղը, խրոխտ ու կենդանի անտառ մըն է, անթիվ փույներով, անհուն ձևերով, հազար հոտերով, անվերջ հյութերով, ուր կ՚աճի, կ՚ապրի ու կը դողդղա ամէն մեկը իր կյանքով, ամեն մեկը իր համար, և ամենքը իրարու համար, հուռթի բնության արարիչ ձեռքին տակ»[69]։ Քանի որ մարդ հասկացությունը լիովին բացահայտվում է կյանքի վերոհիշյալ

69 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 5, էջ 93։

ըմբռնման համաձայն, ապա նկատի էր առնվում և՛ բիոլոգիական բնությունը, և՛ ներքին ապրումները, ինչն էլ փոխադրվում էր կյանքի գեղարվեստական արտացոլման, էսթետիկական սկզբունքների ասպարեզ։ Գեղեցիկն ու ստեղծագործական պրոցեսը դրսևորում էին կյանքի ծաղկումն ու արբուն զորությունը, զոհագործումն ու հաղթական հարությունը։

6

ԻՐԱԿԱՆԸ ԵՎ ՆՐԵՎԱԿԱՅԱԿԱՆԸ

Էսթետիկականի բովով անցած տգեղը դադարում է հանդես գալ որպես սոսկական-ռեալական տգեղություն. «Ձեր գրչին տակ հրաշալի էր ան, Ձեր գրչեն դուրս նողկալի»[70],— գրում է Վարուժանը։ Նույն խնդրին անդրադառնում է նաև Հ. Սիրունին. «... ինչ որ սովորաբար տգեղություն կը կոչվի բնության մեջ, կրնա արվեստի մեջ դառնալ մեծ գեղեցկություն մը, որովհետև արվեստը այն մոգական գավազանն է՝ որ ամեն ինչ գեղեցկության կը փոխակերպե, այն դյութական շղարշն է՝ որուն ներքև ամեն տգեղություն և գռեհկություն կաննյութանա»[71]։

Մենք արդեն տեսանք, որ արվեստագետի ես-ը գեղարվեստական ստեղծագործության ընթացքում ըստ հայ նեոռոմանտիկների, ոչ միայն իրականությունը վերափոխում էր իր իդեալների ու իդեաների համաձայն, այլև նշանակալիորեն իրեն էր ենթարկում պատմության զարգացման ուղղությունը։ Բնական է, որ իրականության այլևայլ երևույթները, կողմերը արվեստագետի գցած լույսի տակ, կախարդական մի վերակազմավորում պիտի ապրեին, էսթետիկորեն ցայտունանալով, հարստանալով, այլափոխվելով։ Գեղարվեստի այս «մոգական գավազանի» շնորհիվ էլ կյանքի տգեղությունն ու գռեհկությունը, աննյութանալով, մտնում էին էսթետիկական արժեքների շարքը։ Այս հանգամանքը առավել ընդգծվում

70 Դանիել Վարուժան, *Նամականի, էջ 102։*

71 *«Նավասարդ», 1914, էջ 221։*

էր հատկապես, որովհետև ժամանակակից կյանքի հակաէսթետիկական էության ծավալումն ու խորացումը ծավալում էր նաև գեղեցկի որոնումը այդ կյանքից դուրս՝ արվեստագետի արարչության և հին հերոսական իդեալացված դարաշրջանի սահմաններում, խորացնում էր գեղեցկի պաշտամունքն ու չափազանցնում դրա հասարակական նշանակությունը։ Արդ, արվեստագետի ներկայությունն իր գեղարվեստական երկերում անհրաժեշտ էր, նա իր էության, իր պայքարի ու իդեալների, իր տառապանքի մարմնացումը պիտի տար էսթետիկական գործունեության բարձր ոլորտում։ Իզուր չէր Վարուժանը Լեկոնտ դը Լիլի բանաստեղծությունների մասին գրում, որ «... լավ տաշված են ու լավ երփնված։ Արվեստի կրթիչ վարպետ կրնա ըլլալ՝ որուն համար կնշանակեք։ Բայց դժբախտաբար գրչին մեջ իր հոգին անմասն է. ինչ որ չեմ սիրեր։ Նման են իր ոտանավորները այն մարմարյա ամայի պալատներուն որոնց ճերմակ սյուներեն մեջեն ցուրտ քամին կանցնի միայն։ Ամեն շեշտի պետք է որ սիրտը կաթիլ մ՚արյուն հոսե, մինչև որ քերթողը իր գործին առջև հիսուսորեն կանգուն հյուծի վերջանա և իր հետին բառը՝ դժգույն շրթունքներուն վրա ո՛չ ոք կարողանա լսել։— Թեպետև այս վերջնական պայմանը չէ մեծագույն քերթող մ՚ըլլալու։ Որչա՜փ կնախանձիմ այն Անհասանելիներուն, որ բոլոր տարրերը իրարու շաղված միացուցած են»[72]։

Դարձյալ նահատակության գաղափարն է տիրապետում արվեստագետի ստեղծագործական նկարագրի մեջ՝ նահատակություն հանուն ինքնարտահայտման, հանուն գեղարվեստական կատարելության։ Բնական է, որ Լեկոնտ դը Լիլի հակառոմանտիկական սկզբունքները — սկսած բուռն կրքերի, երազանքի, արվեստագետի անհատականության դրսևորման մերժումից մինչև հերոսական սխրագործության ու քաղաքացիական առաքինությունների արթնացման բացառումը՝ չէին կարող անտարբեր թողնել Վարուժանին։ Եվ Լիլի պոեզիայի «մարմարային սառնությունը», որ հիանալի է նկատել Վարուժանը, արդյունք էր հենց պառնասյան քաղաքական անտարբերության՝ գեղարվեստի մեջ, արվեստագետի անկիրք, օբյեկտիվ հայեցողության, գեղեցկի դասական իդեալին

72 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 130—131։

ծառայելուց, մաքուր գեղարվեստի սահմաններում ամփոփվելուց դուրս ոչինչ չընդունելու։

Իրականության խաղաղ-դասական արտացոլման կամ նույնիսկ օբյեկտիվ օրինաչափությունների հավասարակշիռ ու զուսպ վերլուծության դեպքում, արվեստագետի ես-ը չէր կարող դրսևորվել իր մշակած նյութի մեջ իր ապրումների ողջ վայրիվերումներով ու երանգներով, իր արարչական տարերքով, իր մտածումների թռիչքով։ Մինչդեռ Վարուժանը իր ստեղծագործության առաջին օրենքն էր համարում «չղջայնությունը և կիրքը»։ Սակայն այս նվիրումը ստեղծագործական տաղանդի հախուռն տարերքին, կարող էր տանել գեղարվեստականությանն հակառակ ուղղությամբ. այսինքն՝ գեղարվեստական կատարելության ձգտումը և արվեստագետի սուբյեկտիվ տարերքը կարող էին խանգարել միմյանց։ Եթե առաջինը պահանջում էր երկի «ամբողջական և ներդաշնակ կազմություն», նյութի հղկում, մշակում համաձայն գեղարվեստի օրենքների, ապա երկրորդը չափվում էր «սրտի բաբախման հետ», դեմ առնելով «... նյութին անհեթեթ ըմբոստությանը ուէ որոշ ծրագրի մը թեքելու»[73]։

Իրականության և ապրումի, «նյութի» և կրքի, օբյեկտիվ ճշմարտության և երևակայության, օբյեկտի և սուբյեկտի միջև առաջացող այս հակասությունն էր ընկած գեղարվեստականի կերտման ճանապարհին։ Այդ հակասության հաղթահարման մեջ է դրըսևորվում արվեստագետի ստեղծագործական կարողությունը։ Նյութի գեղարվեստական կազմակերպման պրոցեսում արվեստագետի դերի պարզաբանումը կարևոր է ոչ այնքան իրականության և ստեղծագործության, օբյեկտի և սուբյեկտի տեղը որոշելու համար, որքան գեղարվեստի էության նեոռոմանտիկական ըմբռնման հաստատման։ Բանն այն է, որ արվեստագետի կրքերի ու տարերքի որոշիչ նշանակությունը գեղարվեստականության (ներկա դեպքում՝ կատարելության, ներդաշնակության, կյանքայնության) հաստատման հարցում, իհարկե, ընդգծում են արվեստագետի ստեղծագործական ակտիվության պահանջը, որն առհասարակ ընդունելի և ինքնին հասկանալի հանգամանք է գեղարվեստա-

73 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 107։

2393—16

կան գործունեության մեջ։ Սակայն ինչպիսի՞ ակտիվության մասին է խոսքը և ինչպե՞ս է պատկերացվում իրականության և երևակայության հարաբերությունը։

Շանթը նկարագրությունը բաժանում էր երեք գլխավոր տեսակի. ա) Իրականությանը կապված ճշտության ու ճշմարտության, հարազատության սիրահար գեղարվեստական կառուցումը— վերարտադրող նկարագրություն։ բ) Իրականության գրավիչ կողմերն առնող, իրականությունից ծաղկաքաղ անող և իր զգացումով իրար կապող, նոր կառուցում ստեղծող, նոր իրականություն ստեղծող— վերստեղծող նկարագրություն։ գ) Արվեստագետի ներքին հուզական-զգացական վիճակի, տրամադրության մարմնավորման համար արտաքին պատկերների դիմելը, դրսի աշխարհի իրական ու երևակայական անշունչ ու շնչավոր գոյացությունները խոսեցնելն ու ներկայացնելը— արտաբանող նկարագրություն։

Ամենաբարձր գեղարվեստական արժեք, ըստ Շանթի, ունի նկարագրության երկրորդ տեսակը։ Այսպիսով, նա գերադասում է իրականության և երևակայության այնպիսի հարաբերություն, երբ մեկի «թերությունները» լրացվում են մյուսով, երբ ներդաշնակություն կա իրականի և երևակայականի միջև։ Գեղարվեստը համարելով հուզական, զգացական աշխարհի ծնունդ, գեղարվեստական իրականությունը այդ աշխարհի միջով անցած, այդ աշխարհից ծնված իրականություն է համարում Շանթը։ Այդ իսկ պատճառով էլ գեղարվեստական երկի այն կտորները, որ արտացոլում են արտաքին իրականությունը առանց փոփոխելու և առանց հեղինակի «հոգեկան չիբ մասնակցության», առանց կաղմակերպելու և «գեղեցկացնելու», այդ անփոփոխ իրականությունները ներկայանում են «չափազանց պաղ ու անհոգի»։

Գեղարվեստական երկի կառուցումը իր ներքին նպատակի համաձայն, երկրորդական է դարձնում այն խնդիրը, թե արվեստագետը որտեղից է քաղել իր նյութը— իրականությունի՞ց, իր երևակայությունի՞ց, կամ՝ դիմելով թե՛ մեկին, թե՛ մյուսին։ Երկը, այնուհետև շարունակում է նա, գեղարվեստական արժեքից զատ (որ հիմնականն է) կարող է ունենալ նաև որոշ գիտական, հասարակական, մշակութային և այլ արժեքներ, որոնք նույնպես անկարևոր չեն։

Շանթի Լռաստրէան սխեման ամենից առաջ ներկայացնում է նատուրալիստական և հոգեբանական մոտեցումը՝ գեղարվեստական երկի կերտման տարբեր եղանակներ, որ կիրառվել և կիրառվում են։ Սակայն տարվելով նկարագրության տեսակների դասդասման անհրաժեշտությամբ Շանթը կամա թե ակամա իրարից անջատում է իրականությունն ու երևակայությունը, պատկերման ճշմարտացիությունն ու արվեստագետի անհատականությունը, նկարագրության մի տեսակը կապելով միայն նատուրալիստական սկզբունքի, մյուսը՝ հոգեբանական սկզբունքի հետ, մեկն էլ ներկայացնելով մոտավորապես իբրև երկուսի միջին տեսակ։ Իրականի և երևակայականի սահմանները Շանթի տարբեր բնորոշումների մեջ խճճվում են, նա որոշակիորեն չի գծագրում յուրաքանչյուրի տեղն ու դերը գեղարվեստի մեջ առանձին-առանձին։

Ինչպես տեսանք, իր համոզմունքով, որ դրսևորում է ի միջի այլոց գլինխոսյան հայացքը՝ տառապանքի սկզբունքը, գեղարվեստները ստեղծված են կարոտի, մաքառումի, տառապանքի պատկերացումը, դժոխքը կերտելու համար։ Սա իրականության գեղարվեստական արտացոլման մի ըմբռնում է, բայց որն ասես լիովին մոռացվում է, երբ Շանթը փորձում է արժեվորել Սիամանթոյի ստեղծագործությունը. վերջինիս մեջ նա անհաշտ է համարում այն երկերը, որոնք «հոգիին տվայտանքը» չէ, որ արտացոլում են, այլ մեր աչքերի առաջ են դնում հայ ժողովրդի ապրած սարսափելի տանջանքների ու ջարդերի տարբեր էջերը։ Վերջինս, նրա կարծիքով, չի կարող գեղարվեստի նյութ դառնալ, քանզի գեղարվեստը պետք է հուզի և զգացմունքներ արթնացնի, բայց «գեղարվեստորեն, այսինքն՝ ոչ իրական ցավ ու տառապանք, այլ ցավին ու տառապանքին մեղմացած ու անթույն մեկ հեռավոր նմանությունը միայն»[74]։

Նման անհիմնավոր սահմանափակումները ավերում են իր իսկ սխեման, մերժելով, այսպիսով, հայ ժողովրդին բաժին ընկած ողբերգական ճակատագրի «իրական», ըստ էության ճշմարտացի արտացոլումը գեղարվեստում, նա ընդունում է մի այլ իրականության նկարագրությունը, որ տալիս է, ինչպես ինքն է ասում՝

74 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 9, էջ 371։

ֆրանսիական գրականության մեջ քարոզվող նատուրալիզմը. «Շուրջի կյանքին մերկ և իրական պատկերացումը կրնանք համարել այս շրջանի տիրող ուղղությունը մեր նոր գրականության. անշուշտ բոլոր հեղինակները նույն չափով ու նույն ձևով չեն ենթարկվիր անոր հրահանգներուն, բայց զգալի է ամենուն վրա էլ անոր ուժեղ ազդեցությունը։ Եվ ընդհանուր առումով բարձրացում մըն է դեպի ավելի գեղարվեստականը, մերձեցում մըն է քայլ մը ավելի դեպի գեղեցիկ գրականության բուն դիրքերուն ու անոր հատուկ նպատակներուն, քանի որ գեղարվեստներուն հատուկ դերը կյանքը պատկերելն է և հոգիներուն ապրումները ներկայացնելը»[75]։

Նախորդ մեջբերումում Շանթը պնդում է, որ իրականությունը գեղարվեստորեն արտացոլելիս պետք է ներկայացնել «հնարավոր նմանությամբ», իսկ այստեղ գտնում, որ կյանքի «մերկ և իրական» պատկերումը ընդհանուր առումով մի բարձրացում է դեպի ավելի գեղարվեստականը (հետաքրքիր է, որ չհամընկնող երկու այս տեսակետները նա հայտնում է միևնույն աշխատանքի հարևան էջերում)։ Երկու դեպքում էլ նա ընկնում է չափազանցության մեջ, երկու դեպքում էլ սխալվում է։ Գեղարվեստի մեջ իրականի ու երևակայականի արհեստական անջատումն իրարից, մթագնում է այն էական խնդիրը, որ այդ կողմերը ստեղծագործությունում անպայման միանում են, որ ամենաիրական դրվագի, շրջադրության ամենանատուրալիստական արտացոլումը անպայման միասնացնում է իրականը, հոգեբանականը, ճշմարիտը, երևակայականը, միասնացնում է այլաբանությունն ու նույնաբանությունը, կյանքի փաստերին արվեստագետի տված գնահատությունը, ճանաչողությունը, տարբեր չափերով ու տարբեր հարաբերությամբ՝ որոնցից ամեն մեկը տալիս է գեղարվեստական այլ որակ։

Արդյունքը ինչպես տեսնում ենք, այն է, որ իրականության գեղարվեստական արտացոլման տեսական մեկնաբանությունը այսպես թե այնպես վերածվում է իրականության, հասարակական կյանքի քմահաճ անդամահատման ըստ գեղարվեստի համար ընդունելի և անընդունելի դրվագների։ Տառապանքի որոշ տեսակների

75 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 9, էջ 367։

արտացոլման օրինականությունը և մյուսների անօրինականությունը Շանթը հիմնավորում է նրանով, թե իրական ցավը ժխտում է գեղարվեստական հուզումը և գեղարվեստորեն հուզելու համար պետք է խուսափել իրական ցավ արթնացնելուց։ Բայց այն միանգամայն ընդունելի սկզբունքը, որ տարանջատում է իրարից ռեալ իրականությունը և իրականությունը գեղարվեստում, պարզաբանելով իրականության գեղարվեստական արտացոլման յուրահատկությունը, չի արձագանքում Շանթի ասածին։ Բանն այն է, որ գեղարվեստական արտացոլումն ինքնին՝ անկախ նրանից, ամենասոսկալի ոճրագործության թե ամենահաճելի պատահարի արտացոլումն է, բնավ էլ չի կարող անցնել հոգեկան ապրումներից այս կողմ, և իսկական ֆիզիկական ցավ կամ իսկական ֆիզիկական հաճույք պատճառել։ Չէ՞ որ Շանթի մի այլ մեկնաբանության համաձայն գեղարվեստում մեր փնտրածը «... իսկապես եղած իրականությունը չէ, այլ մեր սիրած, մեր դավանած, մեր ըմբռնած, մեր արդեն յուրացուցած իրականությունը»[76]։ Իրականության այս արժեվորումը, վերիմաստավորումը սուբյեկտի՝ արվեստագետի և երկն ընկալողի կողմից (քանի որ ընկալողն իր հերթին փորձում է գեղարվեստական երկում արտացոլված իրականությունը և իր կենսափորձը համադրելով թափանցել երկի էության մեջ), ինքնին ենթադրում է գեղարվեստորեն վերակառուցված մի այլ իրականություն (Գյոթեի հայտնի ձևակերպումով՝ «Երկրորդ բնություն»), որը չի համատեղվում Շանթի վերոհիշյալ պնդումների հետ։

Իրականության մեջ մեր սիրածը, մեր դավանածը գտնելու կամ գեղարվեստում այն հաստատելու ցանկությունը արվեստագետին բնականորեն տանում է ստեղծագործական տարբեր ուղղություններով։ Նեոռոմանտիկները ձգտում էին հաստատել իրենց ըմբռնած հերոսականը, բացառիկը, ընդգրկել արտաքո կարգի երևույթները։ Ուստի և պատահական չէր, որ Շանթը համոզված էր թե. գեղարվեստական կերպարը որքան դուրս է սովորականից, որքան առանձնանում է մարդկանց գորշ ամբոխից, որքան արտասովոր է, այնքան գրավիչ և այնքան ավելի արժեքավոր գեղարվեստի համար։ Արդեն հասկանալի է, որ դեռևս դասական ռոմանտիզ-

76 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 5, էջ 378։

մից ավանդված արտակարգ անհատի այս կոնցեպցիայի հետևողական պաշտպանությունը (իհարկե, արտակարգ անհատների գեղարվեստական արտացոլումը, վեհացումը հատուկ էր բոլոր նեոռոմանտիկներին, թեև նրանք չէին հրաժարվում նաև հասարակ մարդկանցից, թշվառներից, ճնշվածներից, պրոլետարներից. ավելին նկարագրում էին ստեղծագործական ավյունով և առանձին ջերմությամբ), Շանթին չէր հաշտեցնի իր իսկ գնահատած նատուրալիզմի մոտեցման հետ— նատուրալիզմը բնավ էլ չէր հրաժարվում սովորական, առօրյա դեմքերից, «հատակի» մարդկանցից «պատահական» գորշ անհատներից հանուն արտակարգի, էլ չենք ասում հանուն հերոսականի, որը չէր էլ զբաղեցնում նրան։

Բայց Շանթը չի հրաժարվում նաև «անհետաքրքիր անվանված անձերու» գեղարվեստական արտացոլման անհրաժեշտությունից, գտնելով, որ նրանցից շատերի մեջ նույնպես «խորունկ ու թանկագին» և չափազանց հետաքրքիր գծեր կան։ Ստացվում է ռոմանտիզմի կերպարային կոնցեպցիայի և նատուրալիզմի կերպարային կոնցեպցիայի որոշ տարրերի անսպասելի մերձեցում։ Այդ այդպես էլ պիտի լիներ հենց կամքի ազատության և «կյանքի փիլիսոփայության» հողի վրա։ Դիոնիսիզմն ու բիոլոգիզմը, հերոսի ու հանճարի իդեալն ու իրապաշտության ձգտումը, երազանքն ու նախուռն իրականության տարերքը այն կողմերն էին, որոնց ամբողջությունից էր կազմվում լիարյուն, երկրային, մարմնավոր կյանքը, գեղեցիկն ու ուժը՝ ըստ նեոռոմանտիկների։ Հայտնի է, թե ինչպիսի ցնցող ազդեցություն թողեցին, բողոքի ինչ ալիք բարձրացրին արևելահայ մտավորականության շրջանում Դանիել Վարուժանի «բաց» նկարագրությունները, որոնց հիմքում ընկած տեսական-ստեղծագործական սկզբունքները այնպես էլ անհայտ ու անհասկանալի մնացին նրանց համար։ Ռոմանտիկական ավանդի և նատուրալիզմի սկզբունքի մերձեցումը նեոռոմանտիզմում դրսևորվեց հատկապես սեռի, սիրո, բնության դրդիչների գեղարվեստական նկարագրություններում[77]։

---

77 Դա հատուկ էր ոչ միայն հայկական նեոռոմանտիզմին, այլև նեոռոմանտիզմին ընդհանրապես. «Սիրո պատկերման մեջ նեոռոմանտիկան անվիճելիորեն գտնվում է ժամանակակից բնագիտության և գրական նատուրալիզմի ազդեցության

Շարունակելով ու զարգացնելով դասական ռոմանտիզմի էական շատ սկզբունքներ, հայ նեոռոմանտիկներն այն լրացրին այլ ուղղություններից վերցրած, մշակած, յուրացրած ստեղծագործական այլևայլ ձևորևրումներով։ Դա կարող էր լինել ոչ միայն տեսական որևէ սկզբունքի, ոչ միայն գեղարվեստական որևէ առանձնահատկության յուրացում, այլև նույնիսկ տարբեր ուղղությունների ոճական այլևայլ հնարների յուրացում։ Տարօրինակ է թվում, բայց փաստ է, որ, օրինակ, Վարուժանի ստեղծագործական նկարագրի վրա, նրա «ձեռագրի» կազմավորման վրա նշանակալի դեր է խաղացել կլասիցիստ Արսեն Բագրատունին։ Այնպես որ գրչի պատահական վրիպում չպետք է համարել Վարուժանի հայտնի տողերը ուղղված բանաստեղծ Լևոն Էսաճանյանին. «Իրապաշտության մեջ պետք է փնտրել բոլոր մյուս դպրոցները՝ որոնք իր ստորաբաժանումներն են լոկ. բնությունը... փոխնիփոխ նկարելով ինչպես որ են, ինչպես որ մեր հոգիին վրա փոխնիփոխ կցոլան, մենք փոխնիփոխ կըլլանք խորհրդապաշտ, ռոմանդիկ, դասական. հետևաբար գեղեցկությունը անթերի արտադրելու համար ես պետք սիրեմ տալ այս բոլորը միանգամայն, բնությունը ինչ որ է և ինչպե՛ս որ է, մեկ քերթվածի, մեկ տունի, նույնիսկ մեկ տողի մեջ, մերթ ըլլալով, միևնույն անգամ, դասական և խորհրդապաշտ, ռոմանդիկ և գաղափարապաշտ։ Ահա թե ինչու համար իրապաշտությունը հատուկ դպրոց մը ընդունիլը ծիծաղելի կթվի ինձի. իսկ գայն չընդունիլը, ընդունելով միայն իր ստորաբաժանումները՝ արվեստի սեղմում, շունչի դյուրանվաղում»[78]։

Հայ նեոռոմանտիկներն առհասարակ ոչ միայն հիանալի գիտեին համաշխարհային և ազգային գրականությունը, այլև նրանց տեսական ու ստեղծագործական աշխատանքում որոշակիորեն նկատվում է այդ գրականության, հատկապես իրենց համար նշանակալի երևույթների յուրատեսակ սինթեզման փորձերը։ Բարեբախտաբար մեզ է հասել Վարուժանի դասախոսություններից մեկի՝ «Գրական դպրոցների» սղագրությունը, որը կարդացվել է 1912

տակ», նշում է Իդա Աքսելռոդը իր «Նեոռոմանտիկայի հոգեբանությունը» ուսումնասիրությունում։ (Ида Аксельрод, Литературно-критические очерки, Минск, 1923, стр. 161).

78 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 177—178։

թվականի ամռանը։ Գրական տարբեր ուղղությունները նա բաժանում է չորս գլխավոր դպրոցի. ա) **Դասական** (նկատի ունի թե անտիկ, թե կլասիցիստական գրականությունը), որի հետ առնչվում է պառնասյանը։ բ) **Վիպական** (ռոմանտիզմ)։ գ) **Իրապաշտ** (ռեալիզմ), որին կարելի է կցել բնապաշտը (նատուրալիզմ)։ դ) **Խորհրդապաշտ** (սիմվոլիզմ), որին կարելի է կցել ապագայապաշտը (ֆուտուրիզմ)։ Գրական ուղղությունների հերթափոխը Վարուժանը չի ներկայացնում որպես գեղարվեստի խաղաղ և ուղղագիծ զարգացման տարբեր աստիճանների հերթափոխ, այլ որպես հնի և նորի պայքար, ուր նորը մերժելով նախորդի անկատարությունները, սահմանափակությունները, ճերությունները, առաջ է տանում գեղարվեստի ընթացքը, կատարելագործելով այն («գրական դպրոցները սորվելու չեն գար, այլ ստեղծելու կուգան»)։ Կարևոր է այն, որ Վարուժանն այստեղ հաղթահարում է նախորդ, հաճախ և հաջորդ շրջաններին հատուկ սխեմատիզմը, որի համաձայն կյանքի ճշմարտության արտացոլման պահանջը կապվում էր հատկապես ռեալիզմի հետ։ Նա իրավացիորեն նկատում է, որ թե՛ դասական, թե՛ ռոմանտիկ, թե՛ ռեալիստ, թե՛ նատուրալիստ արվեստագետները եկան «կյանքի անունով», աշխատելով նոր, ավելի կատարելագործված, ճկուն տեսանկյուն ու եղանակ մշակել, լայնացնել ու խորացնել կյանքի արտացոլման սահմանները։

Վարուժանի այս դասախոսության վրա նկատվում է Հիպպոլիտ Տենի գեղարվեստի զարգացման պոզիտիվիստական կոնցեպցիայի որոշակի ազդեցությունը[79]։ Գրական դպրոցների ձևավորումն ու յուրահատկությունները, հետևելով Տենին, Վարուժանը կապում է ժամանակի, միջավայրի և տվյալ ցեղի խառնվածքի հետ։ Այսպես, օրինակ, ամեն տեղ և ամեն դար «դասական գրականություն մը չ՚արտադրեր», այդպես էր Հնդկաստանը իր հոծ ու մթին անտառներով, խորդուբորդ լեռներով ու ձորերով. «... որոնց մեջ բնակվող մարդկությունը բնության ուժերու սարսափին ենթարկված, չէր կարող հոգեկան խորհրդավոր վիճակով մը դասականություն ունե-

79 Թերևս ավելորդ չէ նշել, իր մտերիմ ընկեր Դերենիկ Ճիզմեճյանին ուղղված մի նամակում (1908, մարտի 3) Վարուժանը Տենին ներկայացնում է որպես մի տեսաբան, որից պետք է սովորել քննադատության, տեսաբանության արվեստը» Տե՛ս Դանիել Վարուժան, Նամականի. էջ 133։

նալ»[80]։ Իսկ Ֆրանսիայում հակառակ վիճակն էր, դրա համար էլ կլասիցիզմն այնտեղ հասավ իր գագաթնակետին. «... անտառները նվազ՝ բաղդատմամբ Գերմանիո, կլիման հեշտ և ազգաբնակչությունը լատին խառնվածքով»[81]։

Մի կողմից միջավայրի բնական պայմանների, բնական պատմության անալոգիայով տրվող գեղարվեստի զարգացման այսպիսի մեկնաբանություններ, մյուս կողմից՝ «գաղափարներու, սկզբունքներու, փիլիսոփայության» ու հասարակական կյանքի որոշ կողմերի ու երևույթների ազդեցության ճանաչման ժամանակ Վարուժանը փորձում է ելնել միայն փաստերից, հենվել վերը նշված գործոնների վրա, չկարողանալով, միաժամանակ, խուսափել նույն Տենին հատուկ, գործոնների և գեղարվեստի փոխհարաբերության մեխանիկական համադրումից։ Իհարկե, գեղարվեստի զարգացման մեջ կյանքի ըմբռնմանն ու բնական պայմանների նշանակությանը հատուկ ուշադրություն էր դարձվում ոչ թե այն պատճառով, որ Տենի կոնցեպցիան պատահականորեն յուրացրել էր Վարուժանը, այլ որովհետև այն իր որոշ կողմերով մոտ ու համահունչ էր բնական կյանքի, ցեղի նեոռոմանտիկական պատկերացումներին։ Ըստ որում կյանքն այստեղ հանդես էր բերվում որպես հանելուկ, որի վճռման վրա էլ ըստ երևույթին ընթացել է գեղարվեստի «զենքերու դրվագումն» ու կատարելագործումը. «Կյանքը Սփինքս մըն է։ Եգիպտոսի մեջ արդեն Սփինքսները դրված են կյանքի իմաստով։ Անոնք կյանքն են, կմնան անապատին ահավոր լռության մեջ. պետք է խոսեցնել այս սփինքսները։ Իմաստասիրությունն աշխատած է պարզելու կյանքը. իսկ կրոնքը, մասնավորապես քրիստոնեականը, շատ անգամ նույնիսկ արհամարհել տված է զայն»[82]։

Գեղարվեստի պատմական զարգացման մեջ գրական դպրոցների հերթափոխին զուգահեռ կատարվում է նաև ոճերի հերթափոխ, ինչպես և ընկալման եղանակի, ստեղծագործական հայեցվածքի ուշագրավ փոփոխություններ։ Հետաքրքիր են այս հանգամանքին վերաբերող Վարուժանի մեկնաբանությունները։ Ինչպես

80 «Ամենուն տարեցույցը», Փարիզ, 1928, էջ 342։

81 Նույն տեղում, էջ 343։

82 Նույն տեղում։

իր տեղում նկատեցինք, նեոռոմանտիկները տարբերանշում էին երաժշտական և նկարչական հայեցվածքը՝ թե՛ գեղեցկի մեջ, թե՛ կյանքի գեղարվեստական արտացոլման։ Վարուժանը հիշեցնում է, որ եթե ռոմանտիկներն ու պառնասյանները ընտրեցին նկարչությունը, ապա սիմվոլիստները՝ երաժշտությունը։ Ինչ վերաբերում է ժանրերի հերթափոխին՝ ապա դասական դպրոցը զարգացրեց դրաման, ռոմանտիզմը՝ լիրիկան, ռեալիզմը՝ վեպը, քանզի՝ ա) Հունաստանը (դասականության հայրենիքը) իր գեղարվեստի մեջ ցոլացրեց ոչ թե ենթակայականը (subjectif) այլ առարկայականը (objectif)։ Հույների Ես-ը չէ, որ ակցոլա, իսկ դրաման առարկայական սեռ է»։ բ) Ռոմանտիզմի հատկանիշը վսեմն է, անհատապաշտության դրսևորումը, մանրամասների մշակումը, երևակայության գերակշռությունը մտքի տրամաբանությունից, և բնական է, որ լիրիկան պիտի զարգանար այս պայմաններում և «ատոր մեջ է, որ կ՚ապրի ֆրանսիական եռանդը»։ գ) Ռեալիզմը և նատուրալիզմը որովհետև ձգտում են կյանքը պատկերել եղածին պես, տգեղ թե գեղեցիկ, բնականորեն դիմեցին վեպին, որն ի վիճակի է «ի հայտ բերել կյանքի ամբողջ ձևերը»։

Այս մեկնաբանությունները ոչ միայն բավականաչափ սխեմատիկ են, այլև որոշ չափով քմահաճ ու հարմարեցրած կանխակալ մի սկզբունքի։ Սակայն ժանրերի պատմական զարգացման գաղափարն ինքնին[83], որ հեռու չէ ճշմարտությունից և ուշադրավ է գեղարվեստի պատկերը պարզելու տեսակետից, Վարուժանի մոտեցման առավելություններից պիտի համարել։

Գրական դպրոցների պատմական հերթափոխի այն պատկերը, որ տրված է Վարուժանի պատասխանում, լիովին հակասում է վերը բերված այն պնդմանը, թե մյուս դպրոցները ռեալիզմի ստորաբաժանումներն են լոկ, իսկ վերջինս հատուկ դպրոց ընդունելը նույնիսկ ծիծաղելի է։ Կարելի է ենթադրել, որ պնդումներից

---

83 Գրականության պատմության փաստերը ցույց են տալիս, որ ամեն մի շրջանում գլխավորող դեր կատարում են այս կամ այն սեռերն ու ժանրերը. օր. արևմտաեվրոպական գրականության պատմության մեջ XVI—XVII դարերը դրամայի ծաղկման, XVIII դարը վեպի ծաղկման դարեր են։ Իհարկե, սա չի նշանակում, թե մյուս ժանրերը դադարում են գոյություն ունենալ տվյալ սեռի կամ ժանրի ծաղկման պայմաններում։

մեկը՝ հավանորեն երկրորդը, պատահականություն է, էպիստոլյար ոճի արդյունք։ Սակայն «Հորդորներ սկսնակներուն» գործում[84] Վարուժանը նշում է, որ Հոմերոսի և Վիրգիլիոսի մեջ կարելի է գտնել բոլոր գրական դպրոցների և ներշնչումների խտացումները։ Բանն այն է որ նա «Գրական դպրոցներում» խոսում է մեթոդների հերթափոխի մասին և բնականորեն ուրվագծում գեղարվեստի պատմական զարգացման որոշակի պրոցեսը։ Մինչդեռ նշված մյուս դեպքերում, նա ըստ էության նկատի ունի գեղարվեստական ձևերը, ավելի ճիշտ ոճերը, ուստի և տարօրինակ չէ, որ հնարավոր է համարում մեկ քերթվածի, նույնիսկ մեկ տողի մեջ տեսնել տարբեր ոճերի համադրումը, այդ ամենի օրինակները գտնելով Հոմերոսի և Վիրգիլիոսի մեջ։ Այդ են հաստատում նրա հետևյալ տողերը. «Ճիշտ է որ ամեն գրող իր գրելու հատուկ եղանակը ունի, սակայն մեկ հեղինակին գրվածքին գեղեցկության պատճառը նո՛ւյնն է, ի՛նչ որ ուրիշ հեղինակի մը։— «Գեղեցիկ հերքված մը դպրոց չունի» ըսած է Ֆլոպեր»[85]։

Իհարկե Հոմերոսի և Վիրգիլիոսի մոտ կարելի էր գտնել ոճական հնարներ, որ տարբեր ուղղությունների հեղինակներ կիրառել էին հետագայում։ Պետք է ավելացնել միայն, որ ոճական նույն հնարները տարբեր ժամանակների տարբեր արվեստագետների մոտ տարբեր դրսևորումների և իմաստների հայտանիշ են։

Ոճը Վարուժանը բնորոշում է որպես առանձնահատուկ կերպով արտահայտված որևէ մտածում։ Նույն բանը տարբեր մարդկանց մոտ տարբերվում է արտահայտվելու ոճի շնորհիվ, ավելին, ոճը «կբարձրացնե ինչ որ հասարակ է, կը գեղեցկացնե ինչ որ տափակ է, և կը մեծցնե ու կը զորացնե ինչ որ պարզ ու տկար է...

---

84 Գործը բաղկացած է հետևյալ բաժիններից. ա) Գրելու ձիրքը, բ) Ընթերցում, գ) Ոճ, դ) Ոճին ինքնուրույնությունը։ Հ. Ճ. Սիրունին, որ հրատարակեց «Հորդորները» «Նավասարդում» (Նոր շրջան, Բուխարեստ, 1924, էջ 195—196, 227—228, 1925, էջ 4—6, 38) գրում է. «Կորուստե փրկելու համար էր, որ անցյալ տարի սկսանք հրատարակել Դանիել Վարուժանի ուրվագծած քանի մը Հորդորները սկսնակներուն, տեսակ մը ամփոփ նոթեր, սահմանված կորիզն ըլլալու դասագրքի մը»։ Նյութերի բովանդակությունից երևում է, որ չիրականացած այդ գիրքը պիտի ունենար տեսական-պոետիկական-էսթետիկական բնույթ։

85 Դանիել Վարուժան, Երկեր, էջ 367։

«Գրություն մը այրեցնողը ոճն է»— ըսած է Շահնուրյան»[86]։ Ուստի որևէ բան ասելու կերպը, ոճն է արվեստագետին անջատում սովորական անհատից։

Վարուժանը նախ իրարից բաժանում է երևակայության ոճը և «դաղափարների ոճը», որի համար երևակայություն հարկավոր չէ և հատկանշվում է որպես վերացական, չոր, վճիտ և ճշգրիտ (բերած օրինակներն են՝ Եզնիկի Երկը և Շիրվանզադեի Թատերգությունները)։ Երևակայության ոճը լինում է պատկերավոր և գունագեղ։ Այս բաժանումը որոշ չափով արհեստական է. դժվար է պնդել, որ «ճիշտ» ոճի երկերը չեն կարող պատկերավոր և գունագեղ լինել և հակառակը՝ «երևակայության ոճը» չի կարող լինել վերացական ու չոր։ Կարևոր է, սակայն, որ զարգացնելով իր մտքերը, Վարուժանը փորձում է բացատրել անհատական և հասարակական ոճի էությունը. ամեն մի արվեստագետ իրեն հատուկ ոճն ունի, բայց բոլոր ոճերի համար կա ոճական ընդհանուր մի արվեստ, որի իմացությամբ ամեն մեկը կկարողանա ստեղծել իրենը։ Այդպես կան ոչ միայն անհատների, այլև ժողովուրդների ոճեր։ Այս առիթով Վարուժանը հիշատակում է արևելյան՝ «ճոռոմ, խիստ պատկերոտ» և աթենական՝ «ճիշտ, վճիտ ու մաքուր» ոճերը, տարբերություններ նկատելով նաև ֆրանսիական, գերմանական, իտալական, հայկական, ռուսական ոճերի միջև։

Ոճի բոլոր տեսակները նա ամփոփում է երեք հատկությունների մեջ. ա) Ինքնուրույնություն, բ) Կարճաբանություն, գ) Ներդաշնակություն։ Վարուժանի դատողությունները ոճի մասին ամփոփված են «Հորդորներ սկսնակներուն» նոթերի մեջ, որոնք դժբախտաբար չեն կարող ներկայացվել և մեկնաբանվել որպես հեղինակի տեսակետների ամփոփ ու մշակված շարադրանք. շատ բան թռուցիկ է, սևագրին հատուկ թերություններով լի։ Այնուամենայնիվ եղածն իսկ ցույց է տալիս, որ Վարուժանը պատրաստ էր բարձր մակարդակով մշակել ոճի մի ամբողջ տեսություն։

Ի միջի այլոց, խոսելով ձևի և խորքի (բովանդակության) մասին, նա ձևը համարում է «արտահայտությունը, զգեստավորումը, գույնը», իսկ խորքը՝ «նյութը, տաղձները, մտածումները»։ Այս-

86 «Նավասարդ», Բուխարեստ, 1924, էջ 227։

տեղից դժվար չէ նկատել ձևի և ոճի կապը— ձևը արտահայտությունն է, ոճը արտահայտության առանձնահատուկ դրսևորումը, այսինքն՝ ձևն ավելի լայն է իր սահմաններով, քան ոճը, ոճը որոշիչն է արվեստագետի նկարագրի համար։ Վարուժանը ձևն ու բովանդակությունը դիտում է անխախտ միասնության մեջ՝ մեկի փոփոխությամբ փոխվում է և մյուսը. ձևի ամենավերջին կատարելությունը, որում է նա, ուրիշ բան չէ, բայց եթե վճիտ գաղափարի արտահայտությունը։ Ձևի ու բովանդակության այս միասնությունը, ճկուն, կենդանի բնույթ ունեի։ Մեկնաբանելով իր «Հայ բժիշկը» բանաստեղծությունը, նա նշում է, որ ձգտելով սկսել վսեմ և միանգամայն բնական, իմաստի վսեմությունը դրել է բնական ձևի մեջ, ինչը «...ճապաղության մեջ իյնալե պիտի արգիլե, իսկ բնական ձևը վսեմին իմաստը պիտի չդարձնե խիստ և օտարոտի»[87]։ Այս փոքր փաստն իսկ ոճի, ձևի ու բովանդակության կայծի ստեղծագործական, կենսական փոխկապակցության, փոխազդեցության արտահայտություն է, որի միջոցով միայն հնարավոր էր իրականացնել գեղարվեստական կատարելության ձգտումը։

Ձևի ու բովանդակության հարցը մանրամասն քննարկել է Շանթը։ Նրա կարծիքով արդեն բովանդակությունը բոլոր մասերի հաջորդական ամփոփումն է իր սեղմ ու փոքրացած կերպարանքի մեջ։ Սրա ավելի սեղմ ամփոփումը արդեն երկի առանցքն է՝ նյութը (բովանդակության բովանդակությունը)։ Եվ հետո՝ գեղարվեստի այդ բուն նյութը երբեմն տեղի է տալիս իր էությունից առաջացող ավելի ներքին և վերացական՝ խորքի նյութին (ընդհանուր գաղափար, փիլիսոփայական տեսակետ, քաղաքական պահանջ, որևէ չարիքի քննադատություն և այլն)։ Գեղարվեստական երկն ըստ Շանթի ամենից առաջ հոգեկան ապրումների պատկերումն է և դա է նրա բուն նյութն ու բուն արժեքը։ Իսկ որևէ «իմաստ, գաղափար ըսվածը» բնական մի հավելված է երկին (որի առկայությունը կամ բացակայությունը չի որոշում գործի որակը)։ Հարցի նման պարզաբանումը, որքան յուրօրինակ, նույնքան սխալատիկական է։ Իրար վրա դարսված, ինքնին չպարզաբանված հարցերի շարք։ Ձևի ու բովանդակության խնդիրը այնպես էլ չի վճռվում։

---

87 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 34։

Անկախ դրանից, Շանթը միանգամայն ընդունելի իր մի տեսակետը հաստատելու համար անդրադառնում է Սերվանտեսի «Դոն-Կիխոտին»— գեղարվեստական մեծ երկերում տարբեր ժամանակների ու տարբեր հասարակական խավերի հակումներին, կարողություններին համապատասխան մի բան միշտ հնարավոր է գտնել։ «Դոն-Կիխոտի» ընկալման պատմությունը լավագույն օրինակ է գեղարվեստական երկի բովանդակության հարստության (պայմանականորեն կարելի է ասել՝ անսպառության)։ Շանթը կանգ է առնում մի շարք մեկնաբանությունների վրա, սկսած վեպի հրատարակության ժամանակից, եզրակացնելով թե գեղարվեստական երկերը «գաղափարների անոթ» են, ակամա հակասելով իր իսկ առաջ քաշած բուն նյութի և խորքի նյութի սկզբունքին. գաղափարը որ բնական «հավելված» էր,— փաստերի ձնշման տակ դարձավ գեղարվեստական խորության հիմք, այլ խոսքով ձևի և բովանդակության օրգանական միասնության սկզբունքը հաստատվեց անկախ Շանթի ողջ պարզաբանումների. «Գեղարվեստական երկ մը տարբեր-տարբեր գաղափարներու իբրև մարմնացում նկատվիլը արդեն նշաններեն մեկն է այդ երկի գեղարվեստական խորության»[88], այսպես է ավարտում նա իր խոսքը։

7

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԴԵՐԸ

Վարուժանի բանախոսություններից մեկի խիստ համառոտ սղագրության մեջ տեղ են գտել հետևյալ տողերը. «Պետք ապրի հայը ցորչափ փարած է նա իր գրչին՝ որ կարտահայտե ստեղծագործող միտքը, իր բահին՝ որ աշխատությունը կը հատկանշե, և իր զենքին՝ որ միակ գործիքն է զորավորության։ Վա՜յ այն ազգին, որ կանգոնեն քաղաքակրթությունը հատկանշող այս խոտանիին մեն, անիկա դատապարտված է հալե՜տ գրրկվելու իր գոյութենեն»[89]։ Անկախ նրանից, թե քաղաքակրթության ու առաջադիմության մեջ ո՞ր գործոնները կհամարվեին հիմնականները,

[88] «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 5, էջ 317։

[89] «Հողդար», Սեբաստիա, 1911, թիվ 43։

ստեղծագործող միտքը, որ ներկա դեպքում կապվում է գլխավորապես գեղարվեստական ստեղծագործության հետ, անպայման մտնում էր այդ հիմնականների շարքը։ Սա ժամանակի գեղարվեստի մարդկանց որոնող ու անհանգիստ մտքի կիզակետում ընկած խնդիր էր, խնդիր, ուր դրսևորվում էր ոչ թե սոսկապես գեղարվեստի լությունն իր ներքին սահմաններում կամ արվեստագետի ստեղծագործական տարերքը, այլ հասարակական կյանքում արվեստագետի տեղը և գեղարվեստի դերը։

Երբ 1914 թ. հունվարին լույս տեսավ «Մեհյանի» առաջին համարը Կոստան Զարյանի տնօրինությամբ ու խմբագրությամբ, ամսագրի առաջին իսկ էջերում տեղ գտավ մեհենականների բնավ էլ ոչ սովորական հանգանակը (գրական մանիֆեստը), որի տակ ստորագրել էին Դանիել Վարուժանը, Կոստան Զարյանը, Հակոբ Քյուֆենճյանը (Օշական), Գեղամ Բարսեղյանը և Ահարոնը։ Մանիֆեստում բարձրացվող առաջին հարցը վերաբերում էր արվեստագետի նպատակին, նրա ճակատագրին ու կոչմանը, գեղարվեստի և ազգության (ցեղի) կապակցությանը։ Ելնելով այստեղից մեհենականք հայտարարում էին.

«ա) ՊԱՇՏԱՄՈՒՆՔ ԵՎ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅ ՀՈԳՎՈՒՅՆ։

բ) ԻՆՔՆՈՒՐՈՒՅՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԱՆՁՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ՁԵՎԻ ՄԵՋ։

գ) ՄՇԱԿՈՒՄ ԿԵՆՍԱՆՈՐՈԴ ՊԱՏՎԱՍՏՈՒՄՈՎ ՄԸ ՀԱՅ ԼԵԶՎԻՆ։

դ) ԶՈՒՏ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԵՌՈՒ ՊԱՀԵԼ ՔԱՂԱՔԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ԵՎ ԼՐԱԳՐՈՒԹԵՆԵ»[90]։

Առաջին դրույթը հաստատում էր հայ արվեստագետի էական պարտավորությունը՝ պարզել հայ հոգին, ամեն ճշմարիտ արվեստագետ իր ցեղի հոգին է արտահայտում միայն։ Եվ հենց այս տեսանկյունից էլ մերժվում էին ստացական սովորությունները, օտար ազդեցությունները, քանզի «իմացական տիեզերքին» մեջ պետք էր արտաբերել ցեղային հանճարի այն անեղծ գանձերը, անխառն էությունը, որ ավանդվում էր դարերով։

Երկրորդ դրույթը իր պարզ ձևակերպումով իսկ ընդգծում էր

---

90 «Մեհյան», Կ. Պոլիս, 1914, թիվ 1, էջ 1։

արվեստագետի ինքնուրույնության ու անձնականության սկզբունքը գեղարվեստական ձևի մեջ. իսկապես որ տարրական ճշմարտություն»։ Սակայն ոչ միայն ստեղծագործության, ձևաստեղծության իրականացումն ինքնին, այլև գեղարվեստն ընդհանրապես իր ողջ իսկությամբ համարվում է արվեստագետի ներքին Ես-ի իրականացում ներհայեցողական ստեղծագործության եղանակով, ուր ոչ մի նախանշանակյալ ազդեցություն չի կարող թույլատրելի լինել։

Այստեղ փոխկապակցվում էին բուն ազգայինը (ցեղայինը) վերագտնելու, արտացոլելու անհրաժեշտությունն ու արվեստագետի անկախության խնդիրը, անկախություն, որը միայն հնարավորություն պիտի տար «հայ հոգին անցկացնելու» արվեստագետի զգայնականության ու ներքին կշռույթով թելադրված ձևերի միջով։ Մի կողմից տոհմային, հարազատ ձևերի արտահայտություն, մյուս կողմից արվեստագետի ներհայեցող Ես-ի անկախություն. մի դեպքում ասես թե արվեստագետը պարտավոր է ստեղծագործել հետևելով ազգային նորմաներին, մյուս դեպքում ազգայինն ինքը ինքնաբերաբար ստեղծվում է բխելով անկախ արվեստագետի արտաքին կապանքներից ազատ երևակայությունից։ Իհարկե, այս երկու սկզբունքների միջև որոշակի կապ ու որոշ ճշմարտություն կա. քանզի արվեստագետը իրապես, այլևայլ ձևերով արտահայտում է «ցեղայինը», յուրացնելով արդեն ընդունված, «հարազատ ձևերը», մյուս կողմից իսկապես, եթե նրա ստեղծագործությունը զուրկ լինի ինքնատիպությունից, անձնականությունից, ապա գեղարվեստական նորանոր «հայտնություններ չենք ունենա»։ Բայց բանն էլ այն է, որ ելնելով ընդհանուր առմամբ ընդունելի սկզբունքներից, մանիֆեստի հեղինակները հանգում էին ծայրահեղության, լայնորեն բացելով ստեղծագործության դռները ներհայեցող արվեստագետի սուբյեկտիվ ինքնակամության առաջ։

Հաջորդ դրույթը, որի վրա երկար կանգ չէին առնում, պատահական չէր տեղ գտել մանիֆեստում։ Հայ լեզվի մաքրագործումն ու կատարելագործումը նրանք կապում էին հայերենի զանազան աղբյուրներին, հատկապես դրաբարին և բնաշխարհիկ հայ բարբառին դիմելու հետ։ Ըստ երևույթին սա ժամանակին բավականաչափ քննարկված և ծանոթ խնդիր էր, և այդ պատճառով էլ

մնհնականը չէին պատասխանում այն հարցին, թե ի՞նչ նպատակ էր հետապնդում լեզվի մշակումն ընդհանրապես և գրաբարի գործածությունը մասնավորապես։ Կարող է թվալ նույնիսկ, թե նրանց նպատակը զուտ էսթետիկական էր. ինչպես իրենք էին ասում՝ հիմնիլ լեզվի գեղեցկագիտություն, նոր գծերի, նոր գույների, նոր շեշտերի հավելումով։ Սակայն սա քննարկվող հարցի կողմերից մեկն էր միայն։

Սիամանթոյի «Ամբողջական գործին» նվիրված գրական ասուլիսին Վարուժանը անդրադարձավ նաև լեզվի հարցին, նկատելով, թե դրական լեզու կարող է համարվել արդի աշխարհաբարը, իսկ այս կամ այն բարբառը հասկանալի է միայն տվյալ բարբառը հասկացողներին։ Այդ առիթով նա հիշատակում է Սունդուկյանի և Թլկատինցու անունները. թեև երկուսն էլ ժողովրդական գրողներ են, բայց առաջինի լեզուն խարբերդի մշակի համար չինարեն է, իսկ երկրորդինը՝ Թիֆլիսի հայ բանվորի համար հաբեշերեն։ Այժմ, թերևս ավելորդ է նշել, ինչպիսի նշանակություն ունեք քիչ թե շատ միասնական, մշակված գրական լեզվի հաստատումը հայ ժողովրդի համար։ Միասնական լեզու՝ միասնական ժողովուրդ։ Ինչ վերաբերում է գրաբարին, ապա նեոռոմանտիկները, որ հին լեզվի հարստությունները հիանալի օգտագործում էին, այդ երևույթը չէին ընկալում որպես սոսկ լեզվամշակման հարց։ Լևոն Շանթն իր «Հայ բանահյուսությունը» աշխատությունում գրաբարի վերածնունդը համարում է նախապատրաստական աշխատանք լեզվի, ոճի, նյութի նոր ըմբռնումների, մշակույթի եվրոպականացման շեմին, և, որ ավելի կարևոր է՝ ազգային ինքնագիտակցության արթնացում, հին հայ կյանքը նոր սերնդի սարկացած հոգում վերակենդանացնելու միջոց։ Հարցը նույն սրությամբ էր դնում Վարուժանը նշված իր բանախոսությունում. «Դուք կ'ուզեք անշուշտ որ հայ ցեղը ստանա իր նախկին կորովը, ռազմիկ նկարագիրը, ազնվական ու խրոխտ ապրելակերպը... Երբ կ'ուզեք անտարակույս հայ ցեղին վերադարձնել նույն այս նկարագիրը իր նախնիքներուն՝ ինչո՞ւ համար իր ռեղեցիկ դյուրությյան պիտի չվերադարձնեք նույն այս նկարագիրը լավագույն կերպով ցոլացնող լեզվին ամենեն ուժեղ և արտահայտիչ գանձերը։ Այս երկրորդ ուղին է որ կրնա քաշել մեր աշխարհաբարը. առաջին ուղին գավառա-

2393—17

բառբառներում մեջեն կ՚երկարի,ուր կարելի է գտնել և օգտագործել բնաշխարհի անպաճույճ և սիրուն ծաղիկներ, միամիտ ու սրտամոտ դեղեցկություններ։ Ու լեզվական այս ամբողջական ձևը, որուն լավագույն է որ դիմե հայ քերթողն ու գրագետը, հիմարություն է կարծել որ պիտի հաստատվի քերականներու, բանասերներու և կարգ մը դրութենապաշտ ըղեղներու պարտադրությամբ որ ըստ ինքյան արդեն ծիծաղելի է։ Այդ բանը պիտի ընեն գեղագետ-գրագետները իրենք և հաջողությունը ուղիղ պիտի համեմատի իրենց տաղանդին ու ճաշակին»[91]։

Դժվար չէ նկատել, որ լեզվամշակման այս ուղին նախագծված էր նեոռոմանտիկների գաղափարական և էսթետիկական կարևորագույն սկզբունքների ու ըմբռնումների հիման վրա։ Հերոսի և արվեստագետի, կյանքի և ստեղծագործության նեոռոմանտիկական կոնցեպցիան բնական է, որ պետք է հաստատվեր հենց այնպիսի լեզվամշակույթի շնորհիվ, ինչպիսին կարող էր լինել Շանթի և Վարուժանի, մեհենականների նշած լեզուն։ Այդ լեզուն մշակողները միայն գեղարվեստին նվիրվածները կարող էին լինել և միայն էսթետիկորեն մշակված լեզուն ի վիճակի կլիներ արտահայտել հերոսականը, ազատագրության կռիվը, ժողովրդի ոգին իր ազնիվ և բարձր ձևերով։

Լեզվի էսթետիկական մշակման պահանջն այսպիսով դարձյալ զուտ էսթետային նպատակներ չէր հետապնդում, բայց այնուամենայնիվ դրսևորում էր դարձյալ այն հակասությունը, որն ընկած էր իրականության և գեղարվեստի, կյանքի և արվեստագետի փոխհարաբերության նեոռոմանտիկական ըմբռնման հիմքում։

Մանիֆեստի վերջին դրույթն արդեն գեղարվեստի կատարյալ ազատության էսթետային հակման արտահայտություն էր։ «Մենք դիմ չենք ո՛չ լրագրությանը, ո՛չ քաղաքականությանը», հայտարարում էին մեհենականք, գեղարվեստը մի խենթություն է, կրոնական մի մոլեռանդություն, վեր կանգնած բոլոր հեղափոխություններից և հեղաշրջումներից, վեր կանգնած անգամ կյանքից Այստեղից նրանք հանգում էին սակայն ոչ թե գեղարվեստի ան

91 Սիամանթո, Ամբողջական գործեր, էջ 490։

ցատմանը. արվեստագետի վերջնական և բացարձակ հեռացմանը կյանքից. այլ գեղարվեստը բարձր դնելով ամեն ինչից, գեղարվեստին էլ վերապահում էին ամեն ինչին ընթացք ու ուղղություն տալու գերագույն իրավունքը։ Մենք այստեղ գործ ունենք տրամաբանական շատ պարզ մի սխեմայի հետ. «Ցեղ մը, որ կ՚ուզի ապրիլ՝ պարտավոր է ստեղծել», իսկ ամենակատարյալ ստեղծագործությունը գեղարվեստն է, հետևաբար գեղարվեստի գոյությունը ապահովում է ազգության գոյությունը։ Եվ մանիֆեստը հենց այդ եզրակացությամբ էլ ավարտվում է. «Մեհյան մը պետք է որ ստեղծվեր. մենք կուզենք ստեղծել զայն։ Ով որ կը հավատա՝ թող ներս մտնե, դրան առջև թողլով անցյալին ու ներկային հանդեպ կույրզկուրայնությունն ու նախապաշարումները, ներս տանելով հրլիտասարդություն, խանդավառություն, և մանավանդ ստեղծագործական կորով։

Դրան վերևը՝ իր աչքերուն պիտի բախի քանդակված արձանագրությունը՝ ստեղծե՛նք։

Ստեղծենք, ապրելու համար տևականության մեջ. ստեղծե՛նք, հոն, այդ տևականության մեջ, մեր ցեղին նոր շեշտերը ավելցնելու համար տիեզերական մեծ համերգության վրա»[92]։

Գեղարվեստական ստեղծագործության հասարակական դերի նման ըմբռնումը գալիս էր դեռևս դասական ռոմանտիզմի ներկայացուցիչներից, որոնք թե՛ արվեստագետի, թե՛ նրա ստեղծագործության բացարձակ նշանակության վրա չէին կասկածում։ Մանիֆեստում այդ ըմբռնումը դրսևորվում է ավելի ծայրահեղացված ու սրված։ Ստեղծելու գաղափարը խտացվում է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, ազգության գոյությունը ուղղակիորեն արտածվում ստեղծելուց, այսինքն՝ ամենից առաջ գեղարվեստական ստեղծագործությունից և արարչի կրոնական պատկերացումը փոխարինվում է գեղարվեստական ստեղծագործության կրոնական մոլեռանդության հաստատումով։ Այլ կերպ ասած՝ այնտեղ, ուր նախկինում գործում էր աստված, այժմ գործում է արվեստագետհանճարը, որ ձուլված է հավիտենությանը։

Սա դեռ բավական չէ։ Կոստան Զարյանի վերլուծումներում

92 «Մեհյան», Կ. Պոլիս 1914, թիվ 1, էջ 3.

ստեղծագործության կրոնական մոլեռանդությունը և խենթությունը
հանդես էին գալիս կողք-կողքի. «Արվեստը բացարձակ խենթու-
թյուն է», գրում էր նա, «Արվեստին համար» հոդվածում։ Խենթու-
թյուն ասելով, նա նկատի ուներ արվեստագետի ազատ արարչու-
թյունը. կյանքի խորհուրդների մեջ թափանցելու նրա կարողությու-
նը, որը հակադրվում էր մեքենայական բռնությանը, մարդու չա-
հագործմանն ու մեքենայացված հոգեմաշ աշխատանքին։ Արվես-
տագետի ազատության բաղձանքն, այսպիսով, նա հանում էր հա-
սարական կյանքի, բանտի ծանրաբեռն ճնշման դեմ։ Արվեստագե-
տի ազատության նույն պահանջն էր ձևակերպում նաև Հակոբ
Քյուֆեճյանը, երբ հայտարարում էր— մենք անկախներ ենք։
Հայտնի նշանաբան, որ պայմանավորված էր հասարակական
կյանքի «սարսուկ որոշություններից» բացարձակապես անկախ լի-
նելու ձգտումով։ Այդ «որոշությունները»՝ որևէ հոսանք, որևէ կու-
սակցություն, որևէ գռեհիկ կամ հաջողած հավատք, իհարկե, չէին
կարող համատեղել անկախների վճիռների հետ, վճիռներ, որոնք
նրանց համոզմունքով բխում էին իրենց անհատականությունից.
քանզի գեղարվեստն ու գեղեցիկը պատկանում են ստեղծագոր-
ծող անհատին։ «... ամեն բանի վաճառականնեն, կույրեն և կար-
ճամիտեն, անսխալականնեն, մակաբույծ հոգիներեն։

... Պուրժուայեն՝ նեղ ու մանրահաշիվ սիրտեն, հակագեղագի-
տական ամուլ ու մթին ճիվաղեն։ Հարկ է անջատվի՛լ»[93], այս-
պես, իրավացիորեն խոր անջրպետ անցկացնելով արվեստագետի և
հասարակության մակաբույծ շերտերի միջև, մեհենականներն
այնուամենայնիվ հանգում էին էկլեկտիզմի։ Մեհենականների այս
հիմնական հարցադրումները բացահայտում են բավական ուշա-
գրավ մի պատկեր. պարադոքսալ մի եղանակով իրար են խառնր-
վում, կողք-կողքի հաստատված «Գեղարվեստը գեղարվեստի հա-
մար» և «Գեղարվեստը կյանքի, ազգության տևականության հա-
մար» երկու հակադիր հակամիտությունները։ Գեղարվեստը «վեր է»
կյանքից, բայց և գեղարվեստը պայքարում է կյանքի համար։ Մե-
հենականներն իրենք նկատում են իրենց դատողություններից բխող
այս հակասությունը և փորձում են այն պարզաբանել. «Ո՛վ ըսավ

93 «Մեհյան», թիվ 1, էջ 5։

թե արվեստը կյանքի դեմ է... Ո՞վ ըսավ թե կյանքի դեմ ենք»— հարցնում է Կոստան Զարյանը և ավելացնում, որ կյանք ասելով պետք է հասկանալ բովանդակ կյանքը սկսած թանկագին քարերից, բույսերից, գազաններից մինչև մարդը, մինչև անծանոթ աստղերը։ Արվեստագետը պիտի լսե գոյության «թաքուն երաժշտությունը», նրա «սրտի սանձարձակ թնդյունը»։

Անհրաժեշտ է ուշադրության առնել այն հանգամանքը, որ անջատելով իրենց ու հակադրվելով «հակադեղագիտական ճիվաղին», մեհենականք չէին պատսպարվում գեղեցկի ինքնապարփակ թագավորությունում, հեռանալով շրջապատող կյանքից ու մոռանալով այն։

Պայքարելով մի կողմից գեղարվեստի, մյուս կողմից կյանքի համար, նրանք տարուբերվում էին գեղարվեստը գեղարվեստի և գեղարվեստը կյանքի համար սկզբունքների միջև։ Այս իրավիճակից դուրս գալու անսպասելի ելք է առաջարկում Լևոն Շանթը։ Գեղարվեստը, գրում է նա. հասարակական բոլոր այլ հաստատությունների նման իր հատուկ դերն ու կոչումն ունի և որչափ խստորեն ու բացարձակորեն չշեղվի դրանցից, այնքան ավելի կբարձրանա իր արժեքը և այնքան ավելի խոր կերպով կկատարի իր հասարակական պարտքը։ «նկարել բնությունը իր հոգիին մեջեն անցընելով, արտահայտել իր հոգիին ապրումները, կարոտները, տենչանքները, երազներն ու հուզումները հնարավոր խորությամբ ու նրբությամբ և պատկերացնել ուրիշ մարդկային էակներու հոգին իրենց անհատական ու հասարակական գործունեությամբ, ձգտումներով, պայքարներով, որոնումներով ու տառապանքով. աս է գեղարվեստի և՛ նյութը, և՛ դերը, և՛ կոչումը... ասկե դուրս գեղարվեստական երկի մը վրա դրված ամեն նոր պահանջ կրնա ժամանակի մը համար պիտանի ու անհրաժեշտ ըլլալ, բայց միշտ գեղարվեստի տեսակետեն կ'ըլլա ավելորդ ու վնասող բեռ մը։ Տաճարներուն դռները, սյուներն ու արձանները ըմբոստության մը միջոցին կարելի է նույնիսկ դիզել իրարու վրա ու շինել պատնեշ անոր ետևեն միապետական կամ հեղափոխական գնդակներ արձակելու համար, բայց ատիկա չի դառնար երբեք խոյակներուն ու արձաններուն իսկական դերն ու կարևորությունը»[94]։

94 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 9, էջ 429։

Իհարկե Շանթի բերած օրինակը կողմնակի առնչություն ունի գեղարվեստի հետ և համոզիչ չէ հենց այն պատճառով, որ բարիկադներ սարքելիս օգտագործում են ինչ պատահի, դա չի նշանակում, որ օգտագործած առարկաները նախատեսված էին հենց դրա համար. հենց դա էր դրանց դերը։ Ելնելով այստեղից չի կարելի ապացուցել, թե ասենք փողոցի սալաքարերի ֆունկցիան նաև բարիկադներում շարվելն է կամ հակառակը։ Նման պատահական փաստը ոչինչ չի ապացուցի սալահատակի դերին հօգուտ կամ ի վնաս։ Շանթը գեղարվեստի համար երկրորդական պարտավորություններ է համարում հրապարակախոսական, քարոզչական, վարժապետական նույնիսկ հեղափոխական «միտումնավոր ճառերը», և փորձելով կողմնորոշվել «նախ քաղաքացի և ապա պոետ» ու «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» նշանաբանների միջև, երկուսն էլ մերժում է, վերջինս համարելով ծուռ արտահայտություն։ Բայց ո՞րն է ելքը. պետք է ասել «Արվեստը արվեստ», ինչպես՝ «Դպրոցը դպրոց», «Ոստիկանությունը ոստիկանություն», այսինքն՝ ամեն մարդ իր գործին։

Սակայն ո՞ւր է հասցնում այս ելքը։ «Գեղարվեստը գեղարվեստ» ասելով ամենից կարևորը, բարձրագույնը, ամենաարժեքավորը ինքն «իր տիրուհի» գեղարվեստը համարելը խնդիրը նորից տանում է դեպի «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար» «ծուռ» արտահայտությունը կամ էլ պարզապես գցում տավտոլոգիայի մեջ։ Քանզի եթե գեղարվեստը պետք է արտահայտի մարդու անհատական և հասարակական գործունեությունը, ձգտումները, ապրումները, տենչանքները և այլն, ապա ինչպե՞ս պետք է արտահայտի, մեկդի թողնելով այդ գործունեության բուն բովանդակությունը, որ կա՛մ կապված է, կա՛մ կազմված է այլ պարտավորություններ համարվող երևույթների հետ, լինեն դրանք կուսակցական, քաղաքական, քարոզչական, վարժապետական, հրապարակախոսական խնդիրներ ու միտումներ, թե բոլորովին այլ մի բան։ Ամբողջ խնդիրն այն է, թե ի՞նչ ձև է ընտրում արվեստագետը այս ամենին անդրադառնալու համար և ինչպե՞ս է իրականացնում իր միտումները։ Բայց Շանթը թողնում է այս հարցը և տարվելով գեղարվեստի ավտոնոմիայի խնդրով, ընկնում է հակասությունների մեջ.

կամա թե ակամա խճողելով խնդիրը. «Նախ պոետ և ապա... ինչ որ կ'ուզեք»։ Գեղարվեստի և քաղաքացիության հակադրումը հասցնում է նման եզրակացության, արվեստագետը հայտարարվում է ամեն ինչից դուրս, մնալով սոսկ «մաքուր» արվեստի սահմաններում. Հասարակական հրատապ այլևայլ խնդիրները համարվում են լրագրողի, քարոզիչի, հասարակական գործչի, կուսակցությունների կալվածը։ Այսպիսով, Շանթի առաջարկած լուծումը առանձնապես չի տարբերվում միհենականների ըմբռնումից, տառապելով դարձյալ նույն հակասությամբ. կամա թե ակամա նա մի կողմից տուրք է տալիս «մաքուր արվեստի» տեսությանը, մյուս կողմից՝ պայքարում գեղարվեստի հասարակական հնչեղության համար։

Շանթը տարբերակում էր գեղարվեստական երկի անհատական արժեքները հասարակական արժեքներից։ Անհատներին տված օգուտից ու վայելքից բացի, գեղարվեստական երկը նաև օգուտ է բերում ու բարձրացնում ժողովուրդներին, ըստ որում անհատն ու ժողովուրդը ինքնին սերտորեն կապված են, մեկի վրա թողած ազդեցությունը անդրադառնում է նաև մյուս կողմի վրա։ Ազնվացնելով, մարդկայնացնելով, նրբացնելով անհատին և ժողովրդին, գեղարվեստը պայքարում է գազանությունների, ատելությունների, շահագործման դեմ։ Բանն այն է, որ Շանթն այս ամենը համարում է մարդ-անհատի հոգեկան և հասարակական կյանքի ցածր աստիճանի արդյունք, այստեղից եզրակացնելով, որ մարդկությունը կփրկվի այն ժամանակ միայն, երբ կսթափվի իր թմրած, տգետ, ստորին վիճակից, կբարձրանա։ Գեղարվեստն ահա գալիս է քաղաքակրթելու մարդուն և բարձրացնելու մարդուն։ Հասարակական բոլոր հակասությունները, բախումները, բոլոր վայրենությունները, այսպիսով, ներկայացվում են որպես մարդկության զարգացման ցածր աստիճանի, իդեալների, զգացումների, գիտակցության, այլասիրության բացակայության կամ բթության արդյունք։ Իսկ թե որտեղի՞ց է ծագում ստորությունն ու բթությունն ինքնին, թե պայքարի ի՞նչ ուղի պետք է ընտրի մարդը այդ վիճակից դուրս գալու համար, Շանթին պարզ չէ, որովհետև նա ամեն ինչ բխեցնում է մարդու հոգեբանության, գիտակցության աստիճանի, իդեալների տվյալ վիճակից, չենթադրելով անգամ, որ այս ամենն

ինքնին պայմանավորված է հասարակական կեցության այն աստիճանով, որի վրա էլ կանգնած է իր պատկերացրած վերպատմական մարդը։ Վերպատմական, որովհետև մարդու ազնվացման և այս ճանապարհով մարդկությանը փրկելու տեսությունը ոչ մի կերպ չէր հենվում կոնկրետ պատմական հողի վրա, մտացածին էր, հմայիչ խաբկանք գեղարվեստի տաճարի քուրմերի համար։ Նման իրավիճակում գեղարվեստը ոչ միայն պիտի կերտեր ժողովրդի հոգևոր նկարագիրն ու նշանավորեր նրա հոգեկան բարձրության աստիճանը, այլև պիտի ֆետիշացվեր նրա նշանակությունը, առանց պայքարի և առանց արյունի մարդկությանը հասցներ ապագայի լույսին ու համատարած հումանիզմին։ Շանթի այս սկզբունքից էին բխում գեղարվեստի էության ու նշանակության տարբեր գծերը։ Այսպես, գեղարվեստը մարդկանց վայելք է պատճառում, մշակելով նոր հավատք, նոր իդեալ, մտապատկեր, հասկացողություն։ Նման նուրբ ու խոր հաճույքները, ոգևորությունը ինքնանպատակ չեն, քանզի մարդկությանն ուղղում են դեպի կատարելագործում, ազատագրում ցածր, գազանային բնազդներից։ Գեղարվեստն է, նրա կարծիքով, նաև ամենամեծ ուժը, որ պայքարում է եսականության դեմ։ Դա իրագործվում է ամենից առաջ, արտահայտության հանրականացման շնորհիվ։ Արվեստագետը ստեղծագործական պրոցեսի ընթացքում իր մտածումները, խորհրդածությունները անհրաժեշտաբար ուղղում է մի ուրիշի, մի երկրորդ կողմի. «... շատ դժվար և շատ տարօրինակ կ՚դառնա, զուտ միակողմանի արտահայտություն մը ըմբռնելը, այսինքն՝ երբ կը խոսիս ու բան մը կ՚ըսես, բայց ոչ մեկուն չես ըսեր։

Բառերով խոսելու ժամանակ այդ երկրորդ կողմի մը գոյությունը այն աստիճան անհրաժեշտությունը կը դառնա մեր հոգիին համար, որ երբ մեր դեմը՝ իրականին մեջ կամ մեր մտքին մեջ չկա այդ երկրորդ կողմը, որու հետ պիտի խոսեինք, այդ երկրորդ կողմը կը դառնանք մենք ինքներս։ Մենք կը խոսինք մեզի հետ»[95]։

Արվեստագետի Ես-ի նման երկճեղքումը գեղարվեստական արտահայտությունը տանում է դեպի հանրականացում, արվեստագետն այդ եղանակով կապվում է ուրիշ, ընկերոջ, ծանոթ, անծա-

95 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 5, էջ 251։

նոթ ուրիշների՝ էակների, իրերի, երևույթների հետ, արտաքին իրականությունն իր ողջ լայնությամբ, մարդկությունը արվեստագետի հետ մտնում են հոգեկան հաղորդակցության մեջ։ Ի միջի այլոց խոսելով նրկրորդ ես-ի, արվեստագետի հոգևոր երկճեղքման մասին, Շանթը բավական հետաքրքիր այն միտքն է հայտնում, որ նույնպիսի երկճեղքման արդյունք են նաև. «Ծգնավորներուն նրևացող սատանան, կախարդական կաթսայէն բարձրացող կերպարանքները, Համլեթի «հայրը», Ֆաուստի Մեֆիստոն, Մակբեթի ոգիները, ասոնք բոլորը գործող անձերու արտավորումներն են, նույն անձերու երկրորդ ես-երը, ուրիշի վերածված ես-եր, որոնց հետ նախնական ես-երը խոսք ու զրույցի կը նստին»[96]։

Այս միտքն, իհարկե, ուշագրավ է այն իմաստով, որ ընդգըծում է նշված գործող անձերի և ուրվականների օրգանական կապը, այն, որ ուրվականները հեղինակների սովորական միստիկական հայացքի արտացոլումներ չեն, այլ գործողությունների ընթացքի մասնակիցներ, գեղարվեստական հնարանք, որի միջոցով առավել ամբողջությամբ են ներկայանում գործող անձինք իրենց տեսիլքի հետ։ Սակայն նշված փաստերն իսկ ցույց են տալիս, որ Շանթը չափազանցնում է, արհեստականորեն լայնացնում գործող անձերի ես-ի ընդգրկման սահմանները ուրվականներին ամբողջապես համարելով նրանց արտավորումներ, բանն այն է, որ այդ «արտավորումները» չէին կարող հայտնել կամ կատարել բաներ, որոնցից գործող անձինք բացարձակապես տեղեկություն չունեն, ինչպես օրինակ Համլետի հոր սպանության մանրամասները, էլ չենք խոսում Մեֆիստոֆելի մասին, որ Ֆաուստին ո՛չ միայն ուղահեռ, այլև գրեթե հավասար, ինքնուրույն կերպար է։

Արվեստագետի ես-ի երկճեղքումը, այնուհետև ծավալվում է, հասցվում ունկնդիր մեծ հասարակության առաջ խոսելու պահանջի։ Եվ սա է երկի մեծության նախապայմանը. արվեստագետը, ինչպես գրում է Շանթը, պետք է խոսի ծանոթ-անծանոթ հասարակության, պետք է խոսի հանրության, պետք է խոսի մարդկության հետ։ Հանրության հետ խոսելով լավագույն իդեալների բարձրությունից, արվեստագետը արթնացնում է մարդասիրության զգա-

96 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 5, էջ 262։

ցումը, քանզի ունկնդիրը գեղարվեստական երկի շնորհիվ ապրում է իր կյանքին կապված անձանց կյանքով. «... հազարավոր ու այլազան ու բազմաձև կյանքերուն կյանքովը. մեր պզտիկ կյանքը կը դառնա մեկ անբաժան մասնիկը անցած ու ներկա մարդկային լայն ու մեծ կյանքին»[97]։

Մարդուն հաղորդակից դարձնելով այդ լայն ու մեծ կյանքին, գեղարվեստը արդեն իսկ կատարում է իր պարտավորությունը, ըստ Շանթի, չշրջանցելով, կամ իր այդ պարտավորությունը կատարելուց հետո միայն տեղ տալով «երկրորդական» այլ պարտավորություններին։ Այսպիսով, «գեղարվեստը «ինքնուրույն» և վեր կանգնած լինելով քաղաքական, կուսակցական, հրապարակախոսական խնդիրներից, մարդկության վերափոխման, զարգացման, բարձրացման գլխավոր զենքն է, որ ուղղություն է տալիս պատմական պրոցեսին։ Ինչպես նկատում ենք, գեղարվեստի ավտոնոմիայի և հասարակական միֆխարի նշանակության մոմենտներն այստեղ փոխպայմանավորված են նեոռոմանտիկներին հատուկ այն տրամաբանությամբ, որ գեղարվեստը բացարձակապես ինքնիշխան պիտի լիներ հասարակական կյանքի ընթացքի վրա ազդելու, մարդու մեջ մարդկայինը արթնացնելու համար։

Իրար հակասող երկու սկզբունքների նման հաշտեցումը տեղի էր ունենում վերպատմական մարդու և վերպատմական գեղարվեստի դերի ֆետիշացման շնորհիվ։ Նույնն էր ընկած նաև Մեհենականների հայացքների հիմքում։ Դրա համար էլ, պայքարելով մի կողմից գեղարվեստի, մյուս կողմից կյանքի համար, նրանք տարուբերվում էին «Գեղարվեստը գեղարվեստի» և «Գեղարվեստը կյանքի համար» հակամիտությունների միջև։

Մեհենականների հիմնական հարվածներից մեկն ուղղված էր հնաոճության, «գաճճ աստվածներուն» դեմ, հանուն գեղարվեստի նորացման, ստեղծագործական նոր խնդիրների իրականացման։ Գրական այդ նոր շարժումը շատ համակիրներ ու համախոհներ ուներ։ Ուշագրավ է, որ Սիամանթոն Ժնևից նրանց ուղարկեց հետևյալ նամակը. «Մեհյանի» առաջին թիվը Կովկաս եմ տեսեր Կարդացի եղբայրական փառասիրությունով։ Ապրի՛ք, ապրի՛ք,

97 «Լևոն Շանթի երկերը», հ. 9, էջ 431։

մանավանդ երբ՝ բարոյապես մեռցնելու համար՝ անտաղանդներն ու անոտինները— գեղեցկության մուրճերը կը շարժեք, արդարության հարվածներով։ Ափսոս որ հանդեսը փոքր է և ամսագիր։ Իմ երկրորդ հայրենիքես, ուր պիտի մնամ ժամանակ մը, եթե պետք ունենաք ձեռքիս՝ անկեղծորեն ձերն է։

Խանդավառություն՝ ձեր գործին և սեր ամենուդ»[98]։

Ինչպես երևում է, եթե Սիամանթոն Պոլսում լիներ, ամենայն հավանականությամբ Վարուժանի նման կստորագրեր «Մեհյանի» մանիֆեստի տակ։

Ներկայացնելով գրական նոր շարժումը, Արտաշես Հարությունյանը «Մեհյանի» հինգերորդ համարում լույս տեսած իր հոդվածում գրում է. «Արվեստը իբր արտահայտություն հոգեբանական անկախ ու ինքնօրեն կարոտներու,— որոնց աղբյուրը նույնը չէ և չի կրնա ըլլալ բարոյականի գաղափարին աղբյուրներուն հետ,— պետք ունի այսօր ազատարար ձեռքերու։ Այդ հազվագյուտ հպարտությամբ ազնվական Թռչունը՝ ազատության ու մաքրության մըթնոլորտի մը մեջ միայն կրնար շնչել ու ապրիլ։ Ուրեմն բանտերու դուռները պետք է ջախջախել»[99]։

Վերջին բազմիմաստ տողը չի վերաբերում միայն արվեստագետի ստեղծագործական ազատությանը։ Ջախջախել այն բանտը, ուր նահատակվում էր մի ամբողջ ժողովուրդ. նման պայմաններում անհնար էր զբաղվել «մաքուր արվեստի» ջատագովությամբ, բայց և անհնար էր գեղարվեստի կատարյալ լեզվով խոսել ժողովրդի հետ այն դեպքում, եթե ստեղծագործական շարժումը դոփեր իր տեղում, չնորանար, չպայքարեր նաև հանուն, առաջին հայացքից զուտ էսթետիկական թվացող խնդիրների, նոր միտումների, արժեքների վերարժեքավորման[100]։ Նեոռոմանտիկներն ու մեհե-

98 «Մեհյան», Կ. Պոլիս, 1914. թիվ 3, էջ 40։

99 Արտաշես Հարությունյան, Գիշերվան ճամփորդը, Երևան. 1968. էջ 319—320։

100 Նույն հոդվածում Արտաշես Հարությունյանը գրում է. «Բնականաբար, արժեքներու հարաբերության սկզբունքը ընդունելե հետո, ասիկա չի նշանակեր թե կանխակալ նորատեցություն մը հանձնարարելի կրնա ըլլալ բնավ։ Շատ անգամ ժամանակն է, որ շատ բաներու արժեքները արժանահավատ վերագնահատման ենթարկելու նպաստավոր պայմաններ կարող է ստեղծել։ Այդ ժամանակը որ վաղն է

նականները կյանքի ընթացքն ու ազատության հաստատումը գեղարվեստի առաջընթացից դուրս չէին պատկերացնում։ Քանի որ նրանց մոտ գերիշխում էր դեռևս հին ռոմանտիկներից ժառանգած թե՛ արվեստագետի կոչման, թե՛ գեղարվեստի հասարակական դերի կոնցեպցիան՝ չափազանցվում էր ծայրահեղորեն թե՛ մեկի, թե՛ մյուսի նշանակությունը ազատագրության և առաջադիմության գործում, ապա XX դարասկզբի գեղարվեստին հատուկ նորացման բուռն ձգտումը հանգեցնում էր նույնպիսի ծայրահեղ չափազանցության, և գեղեցկին ծառայելը, պայքարը գեղեցկի համար հայտարարվում էր բարձրագույն նպատակ։ Նրանց համոզմունքով այդ ծառայությունն ու պայքարը պայքար էր նաև իսկական ազատության համար. «ազնվական թռչունը՝ ազատության ու մաքրության մթնոլորտի մը մեջ։

«Մեհյանի» մանիֆեստի ոճից երևում է, որ հավանորեն այն գրել է Կոստան Զարյանը (նույն ոճով և նման հարցադրումներով են գրված նրա հոդվածները «Մեհյանում»), և մյուսները, ըստ երևույթին համաձայն լինելով տեքստի ոգուն ու բովանդակությանը, ստորագրել են, լավագույն դեպքում ինչ-որ չափով խմբագրելով այն։ Սա, իհարկե, վճռական նշանակություն չունի, քանի որ մյուսները նույնպես ըստ էության նույն տեքստի հեղինակներ են համարվում։ Ներկա դեպքում. հետաքրքիր է, թե Վարուժանը ինչպես էր կապված «Մեհյանի» հետ։ Բանն այն է, որ շատ ժամանակ չանցած Վարուժանն այլևս մեհենականների հետ չէ։ Ամսագրի 5-րդ համարում Կոստան Զարյանը տպագրում է «Մեհենականք ու հեթանոսականք» հոդվածը, քննադատելով, անգամ հեգնելով, ծաղրելով հեթանոս շարժումը. «Բայց օր մը,— գրում է Հ. Ճ. Սիրունին,— Վարուժան եկավ հուզված։ Բուռն վեճե մը հետո, զոր ունեցեր էր իր ընկերներուն հետ՝ չէր ուզեր այլևս «Մեհյանին» մեջ մնալ։ Ծանըր եկեր էր իրեն գրելու դաս առնել, բայց ավելի շատ ծանըր ազդեց իր վրա՝ հոդվածը... «Մեհենականն ու Հեթանոսականը» խորագրին ներքո,— տեսակ մը զուգակշիռ՝ տրամա-

ու մյուս օրն է, ժամանակակից մարդուն համար ամեն առեն գոյություն չպիտի ունենա սակայն։

խոսութեյան ձևին տակ, որուն մեջ իր դեմ խայթող սլաքներ կը կարծեր տեսնել Վարուժան»[101]։

Կոստան Զարյանը բանավիճային հարցերին չէր անդրադառնում ըստ էության, այլ անցնում էր հարցից հարց, թեթևորեն սահելով մակերեսի վրայով։ Այդ իսկ պատճառով, նրա քննադատությունը չէր հասնում իր հիմնական նպատակին— ցույց տալ թե ինչո՞ւ Ի․Ն մեհենականներն անջատվում հեթանոսականներից։

Նախնյաց այդ կրոնը ի՞նչ կապ ունի արդի կյանքի և մանավանդ այն գեղարվեստի հետ, գրում էր նա, որին մենք ձգտում ենք։ Նոր ժամանակի նոր պահանջներն ու նոր խնդիրները չեն կարող հենվել հեթանոսական կրոնի և գեղարվեստի սկզբունքների վրա, ինչ վերաբերում է վերածնության դարաշրջանին, ապա այն. «... խառնաշփոթ դրութիւն մը ստեղծած է, արվեստը շեղեցնելով իր զարգացման բնականոն ուղիեն և ինք ալ վերածվելով անճաշակ և անտանելի ոճի մը, որուն անունն է պարոդ»[102]։

*Ներկա հարցադրման անընդունելիությունն ակնառու է և հարկ չկա անդրադառնալ դրան, ավելի էական է Կոստան Զարյանի մի այլ հարցադրումը, որի համաձայն, թե՛ վերածնության դարաշրջանի, թե՛ XX դարասկզբի գեղարվեստի ստեղծման չափանիշը առարկան է «իր համար, իր մեջ (*in sich*)». այն ժամանակ սիրում էին, որ երկար այն ինչ տեսանելի, շոշափելի էր՝ գիծը, ձևը, գույնը և այս ամենը դիտում էին հելլենացոց աչքերով, իսկ ներկա ապագայապաշտների (ֆուտուրիզմ) բաղձանքը դարձյալ առարկաներն արտահայտելն է։*

Իհարկե, քմահաճ է վերածննդի գեղարվեստի ու ֆուտուրիզմի միջև անցկացրած այս զուգահեռը, և անցկացնելով այն, Կոստան Զարյանը քննադատում է գեղարվեստական արտացոլման այդ եղանակը, գտնելով, որ առարկան սահմանափակում է ստեղծագործական գիտակցությունը, ճնշում է, փշրում է նրա թևերը։

Այստեղ նա տալիս է իր հիմնական բնորոշումը. գեղարվեստը առարկայական աշխարհից ազատվելու և բովանդակ տիեզերական կյանքով ապրելու միջոց է, առարկաները մեզ համար տիեզերքի

---

101 *Հ. Ճ.* Սիրունի, *Դանիել Վարուժան էջ 137։*

102 *«Մեհյան», թիվ 5, էջ 66։*

մտածումներն են, նրանց մեջ մեծ խորհուրդ ենք նշմարում և շունչ ենք տալիս նրանց, ապրեցնում, ողողում աստվածային լույսով։ Գեղարվեստի ուղին ոչ թե «թանձրապաշտությունն» է՝ առարկաներն առարկաների համար սիրելը, այլ նրանց մեջ խորհուրդ նշմարելը, աստվածացումը։

Բնականորեն, նման ըմբռնումը չէր կարող համատեղվել հեթանոս շարժման ըմբռնումների հետ, որ Կոստան Զարյանը ներկայացնում է որպես սոսկ պարի, ծիծաղի հրավեր, գինու, առնականության, սեղանի, հեշտանքի ինքնանպատակ գովերգություն, մինչդեռ հայ ժողովրդի դարավոր մարտիրոսությունը պիտի առաքելանա «տիեզերական կյանքի մեջ»։ Դժվար է եղած նյութի հիման վրա պատկերացնել, թե ինչ էր հասկանում «Մեհյանի» խմբագիրը տիեզերական կյանք ասելով, որն ընկած է առարկաներից դուրս և վեր, էլ չենք խոսում գեղարվեստի միջոցով առարկայական աշխարհի աստվածացման մասին։ Սակայն որոշակի է, որ բովանդակ կյանքը արվեստագետի զարմանահրաշ տեսիլ համարելով, նա օբյեկտիվ իրականությունը, ողջ առարկայական աշխարհը չափում էր ստեղծագործող անհատի սուբյեկտիվ էությունով, անհատ, որը ոչ միայն ժխտում էր «թանձրապաշտությունը», արհամարհում առարկայական աշխարհի օբյեկտիվ օրինաչափությունները, այլև «աստվածացնում» անառարկա և վերացական «տիեզերականը»։ Պարզ ասած սա մի սուբյեկտիվ իդեալիզմ էր, ուր ողջ արտաշխարհը կարգավորվում ու իմաստավորվում էր ստեղծագործող Ես-ի մտածողությամբ և երևակայությամբ։

Ուշագրավ է, որ հեթանոս աստվածների «վերադարձը» տգիտության և մտային ծուլության արդյունք համարելով, Կոստան Զարյանը «վերածնության տաճարին մեջ» ոգեկոչում էր Հիսուս Նազովրեցուն որպես աստված, որը կապրի և կմղի ստեղծագործության։ «Հեթանոսականի» և «մեհենականի» այս բախումը ինչպես տեսնում ենք, պատահական չէր և արդյունք էր գեղարվեստի հետագա զարգացման երկու տարբեր ըմբռնումների։

Այս վեճը թեև հեթանոսականների և մեհենականների անջատվելու ազդանշան եղավ, այնուամենայնիվ, ինչպես վերն արդեն տեսանք, շատ կարևոր խնդիրներում նրանք միասնական էին. այսպես ահա, Շանթի նման Վարուժանը ևս գտնում էր, որ արվեստա-

ցետը պետք է անկախ լինի, մի տեսակ «ազատ կուսակցական». միայն իր անկախ դիրքի մեջ պարտավոր է իր դավանած կամ համակրած գաղափարի ամենազորեղ հաստատողը լինել։ Դարձյալ նույն հակասությունը գեղարվեստի ու արվեստագետի կոչման մեկնաբանության մեջ։ Այս հակասության հիմքում ընկած էր գեղարվեստի և դաժան իրականության անհամատեղելիությունը, անհնար էր նվիրվել ստեղծագործությանը առանց բախվելու միջավայրի հետ. «Ո՜հ, անտանելի է, անտանելի՜ է հանձնվիլ արվեստին,— գրում էր Վարուժանն Արշակ Չոպանյանին ուղղած նամակում,— հոգին հղկել, ազնվացնել նրբացնել, ու դեռ ապրիլ կոշտ ու կոպիտ էակներու մեջ. գիտեմ թե այդպես մարդը ի՜նչ ծածուկ հյուծումներ, և ի՜նչ թաքուն արյուններ կկաթե»[103]։

Ինչ վերաբերում է վերածնության, ապա վերստին անդրադառնալով այդ հարցին, պետք է նշել, որ հայ նեոռոմանտիկները բնավ էլ վերածնություն ասելով նկատի չունեին ճիշտ և ճիշտ ռենեսանսի նման մի բան, ինչի դեմ էլ դուրս էր գալիս Կոստան Զարյանը։ Խոսքը վերաբերում էր ժողովրդի վերածնունդին ու ազատագրությանը, ազատագրություն, որին իր լուման կարող էր բերել հերոսական ոգու, ազատագրական պայքարի ճանապարհով վերածննդի գաղափարը բարձրացնող գեղարվեստը։ Իսկ հեթանոսական դարաշրջանը նրանց համար հերոսականության ծաղկման դարաշրջան էր։ Ժամանակակից իրականությունը, Վարուժանի արտահայտությամբ ասած՝ լծի տակ գռեհկացած հայրենակիցների տխուր վիճակը դրեթե ոչինչ չէր կարող տալ որպես ազատագրական պայքարի դրական օրինակ. այն ինչ կարող էր տալ դասական հայությունը, որ մնացել էր ավերակների, աճյունների մեջ. «Շատ ուրախացա,— գրում է Վարուժանը Դերենիկ Ճիզմեճյանին,— լսելով որ նորեն Եվրոպա ոտք կոխեցիր։ Այդտեղ նույնիսկ տառապիս ալ՝ տառապանքը կբարձրացնե զքեզ, իսկ հոս գավառը. ո՜հ, Դերենիկ, այստեղ բանաստեղծի տեղ չէ»[104]։

Դեռևս 1907 թվականին Վարուժանն անդրադառնալով Արևմտահայաստանի վիճակին, հարցնում էր դառնությամբ. այս վերա-

103 Դանիել Վարուժան, Նամականի, էջ 135։

104 Նույն տեղում, էջ 187։

ծնությո՞ւն է թե հոգեվարքի խլրտում։ Անտեղի հեգնանք էր հեթանոս շարժումը պարի ու սեղանի հրավեր համարելը, և հեթանոսականներին մեղադրելը, թե իբր նրանք չեն զբաղվում հայ ազգի մարտիրոսությամբ։ Հեթանոս շարժումը թեև ուներ որոշակի քննադատելի կողմեր (որոնք Կոստան Զարյանը ըստ էության չէր կարող նկատել սեփական աշխարհայացքին հատուկ թերությունների պատճառով), սակայն կրկնում ենք, հեթանոսականները այդ մարտիրոսությունից դուրս գալու ելքն էին որոնում, ոչ թե ինքնանպատակ հաճույքների արտացոլումը։

Արվեստագետի տառապանքն ու արտաքին գետնաքարշ շրջադրությունը, ազատության, կենսալի գեղեցկի իդեալն ու լծի տակ գոռհկացած ժողովուրդը աննկանելիության, ողբերգական վախճանի զգացումն էին թելադրում հայ նեոռոմանտիկներին։ Նրանց էսթետիկական իդեալը չէր կարող համատեղվել բիրտ իրականության հետ ճիշտ այնպես, ինչպես ազատության ձգտումը չէր կարող իրագործվել։ Բայց նրանք ծնվել էին պայքարի համար և որքան էլ էսթետիկական ու քաղաքական իդեալները անիրագործելի էին պատմական գոյավիճակի բերումով, նրանք այնուամենայնիվ հետևողականորեն ու հաստատակամորեն առաջ էին քաշում արվեստագետի ու գեղարվեստի հասարակական վիթխարի, վերափոխող նշանակության գաղափարը։ Եվ որքան անիրագործելի են իդեալները, այնքան մեծ է պայքարն ու ողբերգականը։ Սա լավագույն ձևով արտահայտվել է Սիամանթոյի այս տողերում.

Ա՜հ, գթացե՛ք մատվլըներուս, և թո՛ղ երգերս մրրկին, թո՛ղ արցունքս թորա, թո՛ղ շեփորս հերոսներուն իր հրավերն որոտա...
Որովհետև Արդարության առավոտը դաժանորեն հեռու է, և իդեալիս երկինքներն՝ անհատակ...

Իդեալների ու իրականության այս անհաշտելիությունն իր խոր կնիքն է թողել հայկական նեոռոմանտիզմի տեսական-ստեղծագործական ողջ ժառանգության վրա։ Որքան էլ մեծ էր ժողովրդին և նրա արվեստագետներին բաժին ընկած ողբերգությունը և ահռելի՝ սպասվող նահատակության զգացումը, նույնքան մեծ էր ազատության տենչանքը, որին հասնելու մի ճանապարհ էին տեսնում նեոռոմանտիկները՝ արդար, հերոսական պայքարի ճանա-

պարհը։ Դանիել Վարուժանը հետևյալ խոսքերով ավարտեց Սիամանթոյի քերթողությանը նվիրված իր բանախոսությունը, խոսքեր, որ կատարելապես բնորոշում են իրենց հոյակապ սերնդի արվեստագետներին. «Յարճանյան քնար չունի։ Իր երգը կոփյուն մըն է՝ զոր մեր նախնիքը Նավասարդի Տոներուն կը հնչեցնեին իրենց աշտեն զարնելով վահաններու ոսկեցոլ կումբին։ Իր երգը ռազմի շեփորին երախեն արտահոսող մարտահրավերն է որուն ունկնդիր, այսօր, Վիրգիլիոսի հետ և Տանդեի գրիչով, հիացմամբ լի, կ՚ըսենք.—

Onorate l'altissimo poeta.
Պատիվ ըրեք վսեմական քերթողին»։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ



ՀԱՅ ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Գ Ի Ր Ք Ա

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
փիլիսոփայության և իրավունքի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատ. խմբագիր
Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ

Նկարիչ
Ս. Ս. ԲՈՒՐԽԱՋՅԱՆ

Տեխ. խմբագիր
Ս. Կ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

Սրբագրիչ
Լ. Կ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ՎՖ 05132 Հրատ. 3963 Պատվեր 2393 Տպաքանակ 3000

Հանձնված է շարվածքի 14/XII 1973 թ., ստորագրված է տպագրության 12/VI 1974 թ., տպագր. 17,25 մամուլ, հրատ. 13,0 մամուլ, պայման. 16,04 մամուլ, թուղթ № 1, 60×84 1/16։ Գինը 1 ռ. 48 կ.։

ՀՍՍՀ Մինիստրների սովետի մամուլի հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի պետական կոմիտեի № 1 տպարան, Ալավերդյան փ. 65։